



القاهرة

أدب • فكر • فن

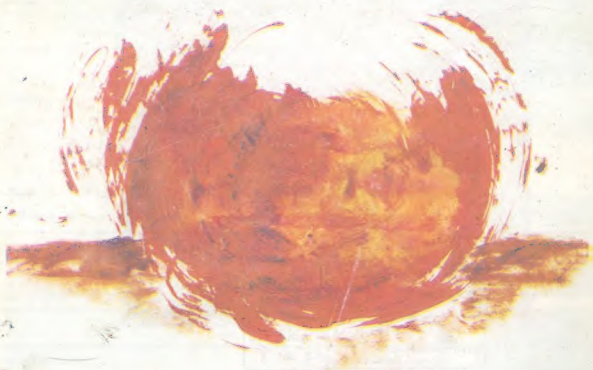
AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ١٠٠٠ • رقم ١٠٠٠ • تاريخ ١٠٠٠

في هذا العدد: المعادل الموضوعي - الفلسفة والمشروع الحضاري
العربي - الموروث الشعبي الفلسطيني - فرانز كافكا وظاهرة
الاغتراب - مسئولية المترجم - العناصر التراثية في الرواية المصرية
● من هو كاميلو خوسيه ثيلا الفائز بجائزة نوبل للآداب هذا
العام؟ حوار مع الراحل جورج سيمون ومع الشاعر
الفلسطيني ابراهيم نصر الله .

من المعرض السويسري بالقاهرة

التمن ٥٠ قرشاً



بالإضافة إلى الأبواب الثابتة
قصص - شعر - متابعات - مسرح
سينما - مكتبة - فنون جميلة - مجلات عربية وعالمية .

لوحة الجريكو العظيمة



دوريات عربية
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية (إهداء)

رقم التسجيل ٩٠٠

اهداءات ٢٠٠٢

الشاعر / محمد العليم القباني
الإسكندرية



الافتتاحية

الدراسات

قصص

شعر

مصحح

سينما

حوارات وتعليقات

رسائل ومتاهات

رسائل جامعية

من المجلات العالمية

من المجلات العربية

فنون تشكيلية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

٣	في المصطلح النقدي : المعادل الموضوعي	د. إبراهيم حادة
٥	الفلسفة والمشروع الحضاري العربي	د. سعيد مراد
١٠	الموروث الشعبي الفلسطيني في ثورة (٣٦-١٩٣٩)	فؤاد إبراهيم عباس
١٦	توفيق الحكيم والأبداع الفني في قصص الخيال العلمي	محمد محمود عبد الرزاق
٢٠	دينامية الإبداع عند الأديب	يوسف ميخائيل أسعد
٢٣	مستولية المترجم	د. جمال الدين سيد محمد
٢٦	فرانز كافكا وظاهرة الاختراب	د. شبل الكوي
٤٣	كلمة السر	مصطفى أبو النصر
٥٤	عباد الشمس	عماد الوردان
٧٣	السقوط خارج الزحام	طارق المهدي
٧٨	أجنحة الصفاة	طلعت رضوان
٣٦	ثلاثية	عبد المقصود عبد الكريم
٤٩	الموت يدهم حلم البرتقال	جبل عبد الرحمن
٥٧	من قصائد المثنى : الشاعرة الشيلية سيانيتا	ت.د. حسن فتح الباب
٦٤	وقفه المستحيل	صلاح والي
٨٤	تغلغل المسرح الأمريكي في بريطانيا من (١٩٥٠-١٩٧٥)	د. جمال عبد الناصر
٦٦	من أفلام مهرجان الاسكندرية السينمائي	د. باقوت الدين
٧٤	حول فيلمي كتيبة الأعداء وأيام الغضب	أحمد عبد الله
٤٦	حوار مع الراحل جورج سيمون (١٩٠٣-١٩٨٩)	متكرم ق.
٥٠	حوار مع الشاعر الفلسطيني إبراهيم نصر الله	زياد أبوإبراهيم
٦٨	كاميلو غوسبي ثيلا وجائزة نوبل ١٩٨٩	ع. ع.
٤٠	رسالة مدريد : كاميلو غوسبي ثيلا الفائز بجائزة نوبل	حسن عطية
٦٠	متابعة حوارية مع د. أحمد عثمان حول مكتبة الاسكندرية	عصام عبد الله
٦٨	نفوذ من تاريخ الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز	عبد المجيد شكوي
٨١	حول مهرجان الاسكندرية السينمائي	أحمد رشوان
٣٢	المناسبات التراثية في الرواية المصرية ١٩١٤-١٩٨٦	عرض : جمال نجيب التلاوي
١٠٦	توني موريسون ، ذاكرة تأس من بعيد	ت : هبة عادل عيد
١٠٢	مفهوم البناء الفني للمقصود في النقد العربي الحديث	مرشد الزبيدي
١٠٤	أريش فريد يندد بوحشية إسرائيل	عبد أبو الفضل بدران
١٠٩	الثورة الإنسانية وأبداع العصر في معرض فنانين سويسريين	حنا سعيد
٩٣	« هبة الشنقب » رواية فؤاد قنديل	عرض : قاسم عبد الأمير عجم
٩٤	قراصة في مجموعة قصص و الليل	عرض : حسين عيد
٩٩	أعبل الدراوش - رواية عبد الوهاب الأسواني	عرض : شمس الدين موسى
١١٢	نحن والغرب	السيد يسين

الثلث ٥٠ قرشاً

الاستثمار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً تقريبا .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ درهم . دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

الاستثمارات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريق البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريده حكومية
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاستثمارات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريق البريد . البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب
كورنيش النيل ○ رملة بسولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
شمس الدين موسى

المشرف الفني
محمود الهندي





التعامل الدقيق ، وتستجد أن حالة
الليدي مكثت العقلية — وهي تمشي
ثالثة — قد وصلك من طريق تراكم
ماهر لانتباكات حبة متخيلة .
(ص ١٤٥)

ولا يهنا هنا — في تعريف
المصطلح — متاهة — أو متألقة —
مأخذ إليوت على مسرحية
« هاملت »^(١) : كعدم التساوق في النظم
الشعري ، أو حاجة بعض المشاهد
إلى شرح كمشهد بولونيوس
وريتالدو ، أو زيادة الانفعال المطلوب
من حبه حتى يتجاوز لمل
المسرحية — وإنما تصرفنا عن ذلك
كله دلالة الاصطلاحية في النطاق
المعجمي المحدود .

إن المقطوعة التي اجزأناها من
المقالة وترجمناها هنا — تعلن من
اعتماد إليوت بالتخلص من التأثيرات
العاطفية غير الملائمة في الأثر الفني .
كما لا يريد للماطفة أن تفسد ذاتها
على نحو مباشر ، وإنما يرمي إلى
دراسيتها ، أي موضوعيتها ، أي
للاشخصانياتها ، وتحليلها بقوة
الشعور .

وإذا كان المؤلف لا يستطع أن
ينقل عواطفه وأفكاره من ذهنه نقلًا
مباشرًا إلى قارئه ، فإنه يتوجب عليه
أن يؤثر لها وسائل ملائمة ومعادلة
لتنفيذ عملية النقل هذه : كموقف
مبين ، أو جملة من الموضوعات ، أو
سلسلة من الأحداث ، تمكن سحلي
نحو ملموس — صورة تلك العاطفة
الجمبة المراد توصيلها ، والتي قد
تكون حزناً ، أو سروراً ، أو حياءً
مثلاً . وتستثار هذه الصورة مرة أخرى
لدى القارئ خلال تجربة حسية بلغة
الشعور . وعلى هذا ، كان على
الشعور أن يحدد إحساساً بالماطفة ،
وإحساساً باللفظ ، وإحساساً بواقعية
الحياة ودلائلها كالمعادل — الذي قد
يكون موقفاً ، أو سلسلة من
الموضوعات أو الأحداث — يمكن أن
يغير من ملحوظة موضوعية بمعنى
تجربة ذاتية ، وحقيقة عامة بمعنى
حقيقة ذاتية . وهذا يعني أن العاطفة

في المصطلح النقدي :

المعادل الموضوعي

التقليدية ، ولم تعد هناك حاجة إلى
بديل .

ولقد ورد المصطلح الأصلي —
عرضاً — في مقالة غير طويلة عنوانها
« هاملت ومشكلاته » نشرها إليوت —
أول مرة — عام ١٩١٩ في صحيفة
الأنثيم . ثم أعاد نشرها منقحة — مع
مقالات أخرى — في مجموعته
« مقالات مختارة — Selected Essays »
التي صدرت للمرة الأولى عام
١٩٣٢ .

أما الفقرة التي ورد فيها
المصطلح ، فترجمتها :

« إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن
العاطفة في شكل فني هي إيجاد معادل
موضوعي لها . أو بعبارة أخرى —
إيجاد مجموعة من الأشياء
[الموضوعات] ، أو موقف ، أو
سلسلة من الأحداث ، تكون هي
الوجه المستوحى لتلك العاطفة
بالذات . فإذا ما استوفيت الحقائق
الخارجية — التي يجب أن تنتهي إلى
تجربة محسوسة — فإن تلك العاطفة
تستثار في الحال . وإذا ما تفتحت
أية تراجيديا من تراجيديات شكسبير
الأكثر تجاناً ، فإنك ستجد هذا

لم يعد استخدام مصطلح « المعادل
الموضوعي » — الذي قال به نى .
إس إليوت (١٨٨٨ — ١٩٦٥) —
مقصوداً على محيط النقد الغربي
الحديث ، وإنما تمداه — كثيره من
المصطلحات المنهجية العديدة —
إلى معظم الآداب العالمية ، والتي
منها العربية . ولم يكن صاحبه —
حينما استعمله أول مرة — يتوقع
شيوعه على هذا المدى العريض ، مما
أثار دهشته فيما بعد ..

ولعل أول من ترجم أصل
المصطلح الإنجليزي Objective Cor-
relative إلى نظيره العربي « المعادل
الموضوعي » هو الدكتور رشاد
رشدي . ولكن خالفته — بعد ذلك
في الترجمة — نذرة من الباحثين
الذين نقلوه إلى : « المتبادل
الموضوعي » ، أو « البديل-
الموضوعي » — أو — الترابيط
الموضوعي . إلا أن مصطلح
« المعادل الموضوعي » — وهو
الأنسب — شاع على نحو غلب في
الدراسات العربية المتعلقة بالإليوت ،
حتى استقرت صورته في المعرفة

أصبحت ملموسة أو أصبحت مجسدة على نحو يخالفها وهي في تجربة الشاعر^(٢).

إن نجاح شمشون الجبار يُرى إلى نجاح جون ملتون في العنود على موقف درامي استطاع أن يحدد هوائفه الخاصة، ويمتصها منزله عالمية في ذات الوقت. هذا، ويعترف إليوت صراحة أن مسرحية «مكبث» لشكسبير — مع مسرحيات أخرى له — قد نجحت في تحقيق هذه المعادلة على نحو صحيح. فحالة اللبدياميكيت العقلية وهي تسير في نومها، تتنقل إلينا لا عن طريق توصيف مباشر، وإنما من خلال استرجاع متكرر لا شعوري لأفعالها السابقة. لقد استطاع المؤلف أن يعرض صراها العقلي في سلسلة من الأحداث المناسبة حتى ليتمكن رؤيته بالبر، وإدراكه بالقلب. وبهذا كان الموقف الخارجي ملائماً لتوصيل هوائف الليدي مكبث وصراها إلينا. وذلك «عن طريق تراكم ماهر لانتباهات حسية متغيرة... وتكمن (الحسية) الفنية في هذا التلازم التام بين ما هو خارجي وبين الانفعال وهذا بالضبط ما نقدر على فهمه مسرحية هاملت». (ص ١٤٥)

ومن ثم، عُدَّت مسرحية هاملت «عند إليوت وشللانيا»، لأن عاطفة المسرحية الأساسية — والتي تتمثل في شعور ابن تجاه أمه الأثمة — لم تتوضع في وعاء مناسب يستوعبها كاملة، وكان الإفراط في تصوير تلك العاطفة سبباً في زيادتها على الحقائق التي تلمسها. إن المسرحية — في رأيه — يعوزها المعادل الموضوعي المناسب، لأن التجربة التي أراد شكسبير توصيلها من خلال الحكمة جاءت فضفاضة وغير محكمة فنياً، بل وظهر شعرها الجيد غليظاً من الزئج التي كان ينبغي لها أن تنصن أو تهضم في الفصل الدرامي. يقول إليوت: «وهناك في شخصية هاملت تهرجية عاطفة لم تستطع أن تجد منفذاً في فعل، وهناك في المؤلف تهرجية عاطفة لم تستطع أن

يعبر عنها فنياً». (١)

وهكذا، كان على موضوعية العاطفة أن تتبدى في ظهور ثلاث مراحل: أولها التجربة الفعلية، وثانيها موقف الشاعر المتشكّل منها ومن تجارب أخرى مماثلة، وثالثها نظرة مصالحة عالمية وتمثل روح العصر. ويؤدّد المرحلتين الثانية والثالثة الموقف الشخصي، ثم الموقف العام بالتابع^(٣).

وفي كثير من الأعمال الشعرية، حينما يظهر كلا الموقفين، فإنهما يلزمان معاًن مزدوجة: بصرى السطح المعنى المتوضع، بينما يكمن في القاع والمعنى المضمّن عالمياً، ولكنه لا يزال ينتمي إلى الشاعر، (٥)

وحول مفهوم هذا المصطلح الإليوتي، تكاثرت آراء الدارسين وتباينت: فقد أخلت الباحة الجمالية سوزان لانجر على إليوت اهتمامه بالعاطفة التي يثيرها الأثر الفني بدلاً من الاهتمام بالأثر ذاته. فالأثر الفني المعلن — مثلاً — يسي إلى جعلنا أشدّ تحسّساً ووعياً بجموره، وبطبيعة الحزن لا إلى أن يولد فينا مشاعر المؤلف الحزينة، ومشاعر شخصيته المحزنة التي يعالجها للعواطف — كالرحمة والمطف مثلاً — لا يمكن لهما عند تلوق الفني^(٦).

كما جاء في معجم شيلي عن الأدب العالمي، أن نفس التركيب في الأثر الفني يمكن أن يثير عواطف مختلفة لخاصة تختلف خلفياتهم النفسية وتجاربهم الحياتية^(٧). وكان المصطلح يعني للتألق كيثيث بروكس «مجازاً عضويًا»، وللباحث إليس فينيس «وسيلة للتعبير عن عواطف الشاعر»، وللتألق أوستن «محتوى شعرياً تحمله تعبيرات لفظية».

ويمكننا أن نكتفّ الدلالة في تبسيط شديد، بالقول بأن المصطلح يهدف إلى وجوب توافر وسيلة متعادلة ومناسبة لتأدية عاطفة معينة في نفس الشاعر، على ألا تكون لفظية مباشرة، وإنما عن طريق تقديمها في

موقف معين، أو سلسلة من الأحداث تثير نفس العاطفة المستهدفة عند قراءة العمل الفني. أي أنه يتوجب على المؤلف أن يراعى لاشخصانية عواطفه في مبدعاته التي يقدمها.

وإذا كانت وجهات النظر التقليدية قد تعارضت أو توافقت في تفسير مصطلح «المعادل الموضوعي» فقد تضاربت أيضاً حول أصله وجذبه ومدى انتسابه لصاحبه فبينما يمتدّ لفيف من الباحثين مصطلحاً جديداً يمثل جانباً في نظرية إليوت النقدية، يتشكك فريق آخر في ذلك، ويعزو روحه وجوهه إلى تلميحات بعض من سبق إليوت في هذا التصور، مثل: جوجم، وهزرا باوند، وبيس، وجورج ستيتان، وغيرهم.

وعلى أية حال، فإن المصطلح لا يزال حياً وجارياً في معاملات الفكر النقدي الحديث، ولكن باسم ت. إس. إليوت. ◆

أبراهيم صمادة

هوامش ومراجع

١ — رشاد رشدي. مقالات في النقد الأدبي. القاهرة: دار الجبل الجديد، ١٩٦٢، ط أولى، ص ٩٢.

٢ — أنظر دراسة موريس ووتر هاملت والمعادل الموضوعي، في كتابنا «مقالات في النقد الأدبي» دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ١٩٨٢، ص ٧٥.

3 — H. L. Sharma. The Essential T. S. Eliot. New Delhi, 1971, P. 39.

4 — Selected Poems (Penguin), P. 103.

5 — Simdt Kristion. Poetry and Ball of T. S. Eliot, P. 42.

6 — Shipley J. ed. Dictionary of World Literary Terms. London: 1979, P. 221.

7 — Shipley J. ed. Dictionary of World Literature. New Jersey; 1964, p 289.



الفلسفة والمثروء الحضارى العربى

د. سعيد مراد

أولاً: مقدمة :

لقد اتسعت دائرة الحوار والجدل حول الفلسفة مفهوميها وغايتها وجدواها وتباينت الآراء وتشعبت المذاهب لتشكل مجالاً هاماً من مجالات الفلسفة ذاتها .. ولسنا فى حاجة إلى تأكيد القول بأن نتاج التفلسف شكل أضخم قواعد بناء الحضارة الانسانية .. فقصه الحضارة حافلة على مر العصور بصمات التأمل الفكرى والحوار الفلسفى فى صور متباينة بل شديدة التباين مما نتج عنه بالضرورة جدلية الفكر مع الواقع .. بل وجدلية الخاص مع العام والذاتى مع الموضوعى .. والعقلى مع المادى والمثالى مع التجريبي ... فى تلاحم يعبر عن الضرورة الفلسفية فى كل بناء انسانى .

والانسان وسط ذلك كله مطالب بأن يعيش هذه التراكبات ويرصد بوعى قدرتها على التعبير عن ظاهرها ويباطنه ... ثم يتجاوز ذلك كله ليصوغ

من جديد منظومة من الفكر تتجلى فيها طموحاته من أجل أن يكون القوة الدافعة بوعى فى حركة الكون والحياة .

إن الدراسة المتأنية تدعونا إلى رصد ذلك كله ثم إلى البحث عن العوامل الذهنية التى تشترك فى احداث التفسير المطلوب لتحقيق التطور الخالق المبدع على كافة المستويات فى إطار من التناغم بين الممكن والمستحيل .. إذ أن أية محاولة جادة يمكن أن نحكم عليها بالنجاح هى تلك التى تحيل المستحيل إلى ممكن لأن فى ذلك كشف عن وعى الانسان وقدرته .. بل وتوجيه ككائن أعظم له الولاية على كل الكائنات الأخرى من حوله .. إن ذلك المطلب الذى نسعى إليه هو غاية سعى الانسان فى كل زمان ومكان .

إن التاريخ المملون يسجل اسهامات الأمم والشعوب فى المنظومة الحضارية فالحكمة التى أقام الشرق القديم أبنتها بما تمثله من خبرة فى الحياة وتفاعل عناصرها تسلبت اشعاعاتها إلى العالم

يعلم « وهذا يعنى أن الإنسان فى مسيرته العلمية يبحث عن المجهول الذى لم يصل إليه بعد . وهكذا تتفاعل حركة الاستيعاب النشط لكل ثقافات الأمم مع ما جاء به الإسلام من دعوة للنظر والتأمل والتدبر والحوار لتقدم للبشرية حضارية حيه اضاءت افق الدنيا فى العصور الوسطى . إلا ان هذا التوجه جاء عليه حين من الدهر فخفت وضعت بل وأنعدم تأثيره بفعل كثير من العوامل من بينها بكل تأكيد الوقوف عند الموروث بلا حراك أو تفاعل أو اضافة أو تجديد وكأنه لم يعد فى الامكان أبدع مما كان . . . وذلك خطأ لا يقره عقل أو دين صحيح . . فماذا نحن فاعلون من أجل صياغة مشروع حضارى جديد ؟



ثانيا : الفلسفة وترائسا العربى الاسلامى :-

لقد عرف المسلمون النتاج الفلسفى اليونانى - مع البدايات الأولى لحركة الترجمة التى بدأت على نطاق محدود فى عهد خالد بن يزيد ابن معاوية ويسمى حكم آل مروان (١) ثم بدأت تنسج حركة النقل والترجمة اذ حدث فى آخر عهد بنى أمية ، وأول عهد آل العباس من البدع فى الدين واختلاف المذاهب فى الحكمة ، وكثرة المناظرة مع غير المسلمين مما أوحج كل فريق إلى التغلغل فى العلوم واستيعاب مصادرها للتعاون ، أشدلت العناية بذلك ، والحرص عليه . فلما كثفوا عن ذلك كانوا كالمعطشان يصل إلى الماء ، فدخل الناس أفواجا فى العلوم اليونانية ويكثر طلبوها فازدادت رغبتهم ونفقت أسواقها ، بقدر ، ما تبخروا فيها ، كما هوشأن العلم : إن الجاهل لا يرى له قدراً والعالم يزداد فيه شوقا بقدر ما ينال منه درجة . وزاد على ذلك تنافس الخلفاء والأعيان فى تحريض الناس على ذلك وبذل الأموال لمن يتعاطاها(٢)

وأذا كانت حركة الترجمة فى بداياتها الأولى قد اكتسبت بالتسرع والتعجل والنقل من السريانية إلى العربية ، لا من اليونانية مباشرة فانها بلغت فى العصر

خوف أو تردد . . لقد نعى الإسلام على المقلدين . . بل وذم أهل التقليد حيث قال جل شأنه : - « وإذ قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرسول قالوا حسبنا ما وجدنا عليه آيانه أو لو كان آباؤهم لا يعلمون شيئا ولا يهتدون » (المائدة : ١٠٤) بل وسفه هؤلاء الذين يتكرون الحق ويكتمونه فيقول جل وعلا « الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون » (البقرة : ١٤٦) . . وقد عالج الإسلام طرائق المعرفة وأدواتها معالجة محكمة دقيقة والمتبع لآيات القرآن من خلال التحليل القائم على ادراك العلاقة الموضوعية بين آيات القرآن وسوره يدرك ذلك . . فان أول ما نزل من الوحي قوله تعالى : « اقرأ باسم ربك الذى خلق خلق خلق الإنسان من علق ، اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم ، (العلق : ١ - ٥) ربط بين القراءة كوسيلة من وسائل المعرفة وبين خلق الإنسان ثم وضع المطلق لكل بحث علمى حيث يقول : « علم الإنسان ما لم

تمهد الطريق للمعرفة الحقبة . . وجاء النتاج الفلسفى اليونانى لا يؤكد العقبرية اليونانية . . بل ليقيم جسرا تتفاعل معه الأبنية والانساق الإجتماعية على مختلف مستوياتها عبر أجيال البشر . . الذى يمثل تجميعهم تكوينات التاريخ الكلى والعام بامتداداته خلال قنوات التعبير المنطوق فى تحديد مجرى التيار الحضارى نحو غاية الإنسان فى التدفق والابتياق فى عقليه الوجود والكون لكن ابن نحن كماه وسط كله ؟ ان الميراث الحضارى الضخم الذى تركته أأم وشعوب سبقت مسيرتنا الحضارية . . من يونانية وفارسية وهندية بل ورومانية . . فتح أماننا كثيرا من الصفحات التى استوعبها أبناء أمنا ممن يمثلون الطليعة المستترة فى أحداث حركة واعية مدركة تتجاوز ذلك الميراث ولا تقف عنده . . إن ذلك لا يمثل الحقيقة التى نؤمن بها وإنما هو يمثل جزءا منها . . يتقدم عليه ما هو أعظم إنه الإسلام الذى أحدث بمواثيقه ثورة على كل جمود وتخلف وتحجر . . . وفتح أبواب الاجتهاد بأعمال فكر ونظر دون

الثاني منذ منتصف القرن الرابع الهجري تتم من اليونانية إلى العربية مباشرة مع عقد مقارنات بين ترجمات العصر الأول والعصر الثاني^(٧) وبذلك استمت بالتدقيق والموضوعية وأصبح الاهتمام بالترجمة ذا طابع جماعي لا تنأثر بموت أحد ذلك أن الدافع دافع حضاري أصيل فالعلمون والعصر العباسي قد أوغلوا في الحضارة وهي تستند إلى العلم فالتسموه عند أهله من أصحاب الحضارات^(٨) بهذا تزود فلاسفة المسلمون من الفلسفة اليونانية منهجاً وموضوعاً وبدأوا يوجهون كثيراً من المشكلات المعطوفة بما في ذلك المشكلات ذات الطابع الديني بمنهج الفلاسفة ، بل وينقسمون البحوث والدراسات التي تؤكد عدم التعارض بين الدين والفلسفة وقد بدأ بذلك فيلسوف العرب الأول أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي (ت سنة ٢١٨ هـ) في رسالته إلى المتعصب في الفلسفة الأولى^(٩) ثم جاء الفسارابي (ت ٣٣٩ هـ) وقدم محاولة أخرى في كتابه «الجمع بين رأي الحكيميين»^(١٠) وقد عنى ابن سينا التوفيق بين الدين والفلسفة في كثير من رسائله وكتابه وبخاصة كتابه «النجاة» و «الإشارات والتنبيهات» فقد خصص بعض صفحات من كل هذين الكتابين للغرض ذاته^(١١) هذا عن فلاسفة المشرق العربي . فإذا ما انتقلنا إلى فلاسفة المغرب العربي فقد اشتهر منهم ابن طفيل (ت سنة ٥٨١ هـ) خاصة في تناول قضية التوفيق بين الدين والفلسفة ، وإذا كنا لم نثر على مصنف له سوى قصة حي بن يقظان ، فإن هذا المصنف الوحيد قد عنى بظاهر هذا الانفاق والتدليل عليه^(١٢) وكانت خاتمة العطف على يد أعظم فلاسفة العرب ابن رشد الذي خصص للغاية التي أراد الوصول إليها . وهي عدم تناقض بين الحكمة والشريعة - كتابه «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال» و «الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة» ، ولم يبق الأمر عند هذين الكتابين بل تناول كثيراً من المسائل التي تؤكد ذلك وتقوية

في كتابه تهافت التهافت . إن فلاسفة المسلمين يعملهم هذا قطعوا الطريق على كل المعارضين والمزايدين باسم الدين .

إن ذلك كله يؤكد اهتمام المفكر المسلم بالفلسفة وعلى ذلك تبدوا محبتهم للفلسفة في المكانة التي خصوها والدرجة التي إليها أوصلوها يقول الكندي «إن أعلى الصناعات الانسانية منزلة وأشرفها مرتبة صناعة الفلسفة ، التي حدها علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان ، لأن غرض الفيلسوف في علمه أصابه الحق وفي عمله العمل بالحق»^(١٣) ويقول في موضع آخر قال الحكيم : أرسطوطاليس في أول الجدل : إن علم كل شيء ينظر فيه يقع (أو ينطوي) تحت الفلسفة التي هي علم كل شيء ، وينض القدر من الاهتمام يقول الغاراي : والعلوم النظرية إما أن يعلمها الأئمة والملوك ، وإما أن يعلمها من سبيله أن يستحفظ العلوم النظرية^(١٤) وهو يقصد بالعلوم النظرية الفلسفة ويقصد بالأئمة والملوك الحكام من الحكام أما من سبيله لتعلمهم فهم الفلاسفة وهذا العلم هو أقدم العلوم وأكملها ورأسها ، وسائر العلوم الأخرى الرئيسية هي تحت رئاسة هذا العلم^(١٥) وهو هنا يؤكد على علو العلم العقلي البرهاني ، ثم يؤكد على ضرورة توفر العلم الحق لكل ما من شأنه أن يكون صاحب سلطة ومكانة فيقول : «فإن معنى الإمام والفيلسوف وواضع التوايس معنى واحد إلا أن اسم الفيلسوف يدل منه على الفضيلة النظرية ، إلا أنها إن كانت مزمنة على أن تكون الفضيلة النظرية على كمالها الأخير من كل الوجوه ، لزم ضرورة أن تكون فيه سائر القوى . وواضع التوايس يدل منه على وجود المعرفة بشرائط المعقولات العملية والقوة على استخراجها والقوة على إيجادها في الأمم والمدن . فإن كانت هذه مزمنة أن تكون موجودة عن علم ، لزم أن تكون قبل هذه فضيلة نظرية على جهة ما يلزم وجود المتأخر وجود المتقدم . واسم الملك يدل على التسلب والافتقار . والافتقار التام هو أن يكون أعظم الأقدارات قوة ،

وأن يكون افتقاراً على الشيء بالأشياء الخارجية عنه فقط ، بل بما يكون في ذاته المقدرة بأن تكون صناعته وماهيته وفضيلته عظيمة القوة جداً وليس ، يمكن ذلك إلا بعظم قوة المعرفة وعظم قوة الفكرة ، وعظم قوة الفضيلة والصناعة»^(١٦) هكذا يصور لنا المعلم الثاني عظمة الفلسفة والتغلب التي هي العلم الكلي التام الضروري لكل من يريد الحياة .

والفلسفة عند ابن سينا هي الحكمة بأقسامها المختلفة الحكمة استكمال النفس الانسانية بتصور الأمور والتصديق بالحقائق النظرية والعملية على قدر الطاقة البشرية^(١٧) والمجال لا يتسع لعرض أقسام الحكمة لذلك سنعرض للحكمة النظرية والحكمة المتعلقة بالأمور النظرية التي إليها أن نعلمها وليس إليها أن نعلمها تسمى حكمة نظرية^(١٨) أي التفكير والنظر الصرف «ومن أوتي استكمال نفسه بهاتين الحكمتين والعمل على ذلك باحداهما فقد أوتي خيراً كثيراً»^(١٩) فإذا ما أضفنا إلى كل ذلك ما قاله ابن رشد عن الفلسفة وفعل التفلسف الذي هو النظر في الموجودات واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع^(٢٠) وهذا غاية النظر . لأدركنا مكانة الفلسفة بين فلاسفة المسلمين . ولا يفتق الأمر عند فلاسفة المسلمين وإنما يتجاوزها لما قدمه علماء الأصول «أصول الدين» و «أصول الفقه» من نافع أثرت الحياة العقلية وقدمت كثيراً من العلوم العقلية كالمناظرة والجدل والمنطق وأصول الفقه والمنهج الاستقرائي في العلوم الطبيعية مما شكل الأندنية والأشنان الفكرية والحضارية لأمتنا العربية في وقت كانت أوروبا فيه تخضع لتحكم الكنيسة التي فرضت على العقل الجمود والتجمل وصارت كل فكر جديد .

لذلك فإن معالم الحضارة العربية الإسلامية تنأى عن التصبب والجمود والتقليد وتحترم العقل والإبداع الفكري الذي كان ثمرة العلم العقلية التي تمتلئ في شدة العلوم : -

١ - المناظرة : - المناظرة في اللغة تطلق على عدة معان ، منها المقابلة

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠

الوقت الذي يبحث فيه العالم عن منظور جديد للعالم نقف نحن لكي نقول ان في التراث الغناء كل الغناء انها مغالطة تتغافل الزمن بل تناقض سنة الحياة ، فاذا كان الماء الذي جعل الله منه كل شيء حي يحتاج إلى السريان والتدفق والتجديد لأن الماء الراكد الأسن لا ينتج حياة بل يقتل الحياة ، فكذلك الفكر ، يحتاج إلى التدفق والسريان وذلك يمكن من تحقيقه اذا ما وضعنا خطة تقوم على ما يلي :-

(١) توفير الامكانات المادية والثقافية فليس بالمعيش وحده يحيا الانسان (٢) الانفتاح على المثيرات الثقافية فالانغلاق يصنع غربه الانسان عن عالمه وجوده -

(٣) التأكيد على الاستمرارية والضرورة لا على مجرد الوجود الجامد الذي يصنع منا كائنات صماء لا تقوى على النمو .-

(٤) اثاحة حرية استخدام وسائل الاتصال الثقافية لكل المواطنين دون تمييز فالكل في كنف الحياة سواء (٥) التحرر من التمييز بين الافراد والجماعات والابغاء على انسانية الانسان بعد القمع الشديد والاستعباد المطلق الذي مازال يشكل المنصر القباط في كل نظام سياسي قائم على أرضنا العربية. (٦) فتح الابواب والنوافذ لكل الروافد الثقافية حتى المتعارضة منها والمتناقضة .

(٧) احترام كل العقليات وتقدير وجهات النظر والاهتمام بكل ما هو فكر (٨) تفاعل مجموعة من الافراد المتميزين في حفية زمنية معينة ، وتعدّد هذه المجموعات بحيث تشكل كل مجموعة فريق عمل في جانب من جوانب الحياة .

(٩) الادراك الواعي لكل طريف وجديد ودفعه وسفزة واستثماره .

(١٠) أن نبدا الآن والا ضاعت الفرصة إلى الأبد فالقطار لا ينتظر أحد ولكن على الناس أن ينتظروا القطار .

هكذا تكون كل محاولة جادة في اطار من تعادلية الفكر مع الواقع هي الضمان الوحيد لتحديد معالم مشروعاتنا الحضارية ، ثم تأتي مرحلة صياغة

المنهج التطبيقي لهذه الرؤية على النحو التالي :-

١ - إعادة تشكيل العقل العربي والمخرج من حالة الجمود التي عانينا منها فترات طويلة .

٢ - تحديد توجهات عامة ذات طابع قومي تنفق عليها كل الأنظمة العربية لتلبية لمطالب شعوب هذه الأمة .

٣ - توحيد برامج التربية والتعليم والتثقيف حتى تنتهي ظاهرة الثنائية والازدواجية في فهم التاريخ القومي للأمة العربية .

٤ - إعادة صياغة التراث الفكري والعلمي العربي والإسلامي بعد تنقيته من كل عوامل الضعف والتخلف وصياغة نظريات جديدة من خلال الوعي بهذا التراث .

٥ - وضع استراتيجيات ثقافية في اطار المشروع الحضاري العربي تجمع كل جهود المثقفين العرب وتحطم الحواجز المصطنعة للثقافة العربية الواحدة .

٦ - دعم العلوم العقلية كالفلسفة والرياضة والمنطق والجدل والمناظرة ودعم أصول الفقه وفلسفة العلم .

٧ - السعي لتوسيع دائرة الحوار والجدل والمواجهة الصحيحة لكل المشكلات الحضارية لامتنا العربية .

٨ - وضع خطة علمية لتنشيط حركة الترجمة .

أن ذلك كله يمكن أن تضمن له الفلسفة الوضوح والتميز والدقة في اطار منهجي يستند إلى الوعي بالتاريخ الكلي للحضارة الانسانية .

أن الفلسفة لعبت دوراً هاماً في كل مراحل الحضارة الانسانية وهي حتى اليوم قادرة على أن تمارس هذا الدور بشرط أن تملك القدرة على التخلص

الهوامش

١ - ابن التديم الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت . د . ت . ص ٣٣٨ .

٢ - دافيد ساتنللا : المذاهب اليونانية في الفلسفة في العالم الإسلامي حققه وقدم له وعلق عليه د . جلال شرف ، دار النهضة العربية ، بيروت ، سنة ١٩٨١ ص ١٥١ .

٣ - د . عبد الرحمن بدوي منطق

أرسطو - وكالة المطبوعات (الكويت) ودار القلم (بيروت) الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠ ص ٨ .

٤ - د . توفيق الطويل : في تراثنا العربي الإسلامي ، عالم المعرفة (٨٧) مارس ١٩٨٥ ، الكويت ، ص ٧٦ .

٥ - انظر رسائل الكندي الفلسفية ج ١ ، تحقيق وتقديم وعملق د . محمد عبد الهادي أبو ريده ، دار الفكر العربي لجنة التأليف مكتبة البعثات القاهرة ٧ الطبعة الثانية .

٦ - انظر بين الدين والفلسفة في رأى ابن رشد وفلاسفة المصير الوسيط محمد يوسف موسى ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ص ٥٥ .

٧ - المرجع السابق ، ص ٧٤ .

٨ - المرجع السابق ، ص ٨٢ .

٩ - الكندي ، كتاب الكندي إلى المتخصص بالله في الفلسفة الأولى من رسائل الكندي الفلسفية ج ١ ص ٢٥ .

١٠ - الكندي ، كتاب الجواهر الخمس ضمن رسائل الكندي الفلسفية ج ٢ ، ص ٨٠ .

١١ - الفارابي ، تحصيل السعادة تحقيق

د . جعفر الأندلس ، دار الأئمنس بيروت ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٣ ، ص ٧٨ .

١٢ - المرجع السابق ص ٨٨ .

١٣ - المرجع السابق ص ٩٢ ، ٩٣ .

١٤ - ابن سينا ، عمون الحكمة تحقيق

د . عبد الرحمن بدوي دار المطبوعات

الكويت دار القلم بيروت ، الطبعة الثانية

سنة ١٩٨٠ ، ص ١٦ .

١٥ - المرجع السابق نفس الموضوع .

١٦ - المرجع السابق ص ١٧ .

١٧ - ابن رشد ، فصل المقال ، مكتبة

الترية ، بيروت سنة ١٩٨٧ ، ص ١١ .

١٨ - الفارابي ، كتاب الجدل ، تحقيق

د . رفيع المظم ، دار الفرق ، بيروت ١٦

سنة ١٩٨٦ ص ١٣ .

١٩ - ابن رشد ، تلخيص كتاب

أرسطوطاليس في الجدل ، تحقيق د . محمد

بسام سالم الهيئة المصرية للكتاب سنة

١٩٨٠ ص ٤ .

٢٠ - الجويني ، الكفاية في الجدل ،

تحقيق د . فؤاد حسين مخمور ، حيسى

البايع الحلي ، القاهرة ، سنة ١٩٧٩ ص

٢٠ ، ٢١ .

٢١ - د . محمد مهراين مقدمة تطور

المنطق الصوري لنيقولاو لاش ، دار

المعارف ، القاهرة الطبعة الأولى ، سنة

١٩٨٥ ، ص ٨٤ .

وإذا بدأنا حديثنا عن الشعر الشعبي كما هو في ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) تبرز صفتان غائتان لهذا الشعر : صفة الكلمة الشعرية النبيلة المواكبة للرصاصة والتي تنفجر كالرصاصة تلهب الوجدان الشعبي الوطني وتعمل على تعبئة الشعب في اتجاه التنوير ، والصفة الثانية هي صفة الشعر الذي يورخ الثورة في اتجاه التعمية والتنوير ، أيضا مضاعفا إليها التنوير . ولا غرابة في الإطار الأول . أن نمرث على قائمة من الشعراء الشعبيين الذين هاشوا ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ممن ينطبق على كل واحد منهم صفة شاعر وثائر شاركوا في الثورة وخاضوا معارك فيها ، ومارسوا نشاطهم في الحركة الوطنية ،

ورُجَّحَ ببعضهم في السجون والمعتقلات ، كما أطلعوا الكلمة الرصاصة أيضا ، ولا قوا بأشعارهم واهازيجهم الوطنية تعاطفا جماهيريا واسعا ، وتسجل الكثير من أشعارهم على أسطوانات استنتج إليها الشعب في التجمعات والمظاهرات وحتى في الأفراح . هؤلاء الشعراء كانت لهم شعبية مرموقة لأنهم استخدموا الكلمة السهلة في أشعارهم كما تميزوا بالصدق في التعبير عن قضية شعبهم ، كان صدقهم بالقول والفعل .. كانوا يثورون الناس وكانت رصاصاتهم أنفذ من كلماتهم .. ومن وجهة نظر شعرية خالصة فانهم غنوا للثوار في الجبال وللفلاحين على البهادر وفي الكروم والبساتين وكان شعرهم بمثابة غيز الفصح المفضل لدى أفراد الشعب لأن غير من حياتهم اليومية .

فرحان سلام شاعر شعبي شارك في ثورة ١٩٣٦ والحرارة الوطنية^٢ فريد عودة شاعر شعبي ثائر أيضا شوهد في السجن بعد أحداث ثورة ١٩٣٦ ، موسى محمد الرحال شاعر شعبي كذلك كان يحرق الأرض في النهار ويطلق النار في الليل على قوات الانتداب البريطاني . وكان الشاعر الشعبي نوح إبراهيم أحد الشخصيات القيادية البارزة للحركة الوطنية الفلسطينية في ثورة ١٩٣٦ وهو أحد



الموروث الشعبي الفلسطيني في ثورة ١٩٣٦ - ١٩٣٩ | فاعلاً ومتفاعلاً

فؤاد إبراهيم عباس

فتأتى الدائرة الأولى عن المرويات أو المحكيّات ، وتأتى الدائرة الثانية عن العادات والمعتقدات الشعبية على اختلاف صنفها وأنواعها ، أمّا الدائرة الرئيسية الثالثة فتأتى عن الممارسات بما فيها من دوائر صغرى كالحرركات والفنون التشكيلية والصناعات الشعبية .^٢

ونحن في هذه الدراسة سنتناول من هذه الحصيللة الشعبية ما كان بارزاً منها فقط في إطار الأثر والتأثير بالنسبة لثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) فنأخذ من المحكيّات أو المرويات الشعر الشعبي والغناء الشعبي والأناشيد وما هو من نسق السير الشعبية .. والأمثال الشعبية ، ثم نغير عن الباقيات من المحكيّات في باب أفرده تحت عنوان « أقوال الناس » كما نأخذ من دائرة العادات والمعتقدات تلك التي كان لها ساس بالفضال الشعبي وهي التي أصبحت تقاليد نضالية موروثة — عندما أضفيت إلى عاداتنا منذ ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، وأخيراً فلنأخذ سنتناول بالبحث من الدائرة الرئيسية الثالثة موضوع اللباس الشعبي والنسيج الشعبي إنآن تلك الثورة .

كان اختيارنا لهذه الدراسة عن الموروث الشعبي الفلسطيني في ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ينصب على تصور أن هذا الموروث فاعل ومتفاعل مؤثر ومتأثر بالنسبة لتلك الثورة . ورحم الله محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزى بادى صاحب « القاموس المحيط » الذى أوجع المعنى الرئيسى لمادة الفعل الثلاثى (أثر) إلى معنى « بغيه الشيء » ولها على هذا المعنى فإنَّ في تلك الثورة الشعبية ما يذكرنا بهذا الموروث ، وفي هذا الموروث ما يذكرنا بتلك الثورة ، وإذا كان الأثر الوجداني الوطني للموروث الشعبي في تلك الحقبة من الزمن قد وصل إلى كنهه إبان تلك الثورة ذاتها ، فإن بقية الفعل الوجداني الوطني تظلَّ خالدة على مر السنين كلما استرجعنا أحداث الثورة أو كلما قرأنا موروثنا الشعبي أو استمعنا إليه .

وعند الحديث عن الموروث الشعبي بشكل عام اصطلاحاً باشتر الموروث الشعبي أن يقتضيه إلى ثلاث دوائر رئيسية تمثل لواته المختلفة تسيراً وتسهيلاً لباحثهم :

شهادتها لم يسقط على مذهب معتقداته الوطنية فحسب وإنما على مذهب ممارسة الوطنية أيضاً كان ذلك في أوائل شهر رمضان كما هو موافق في عام ١٩٣٨ على جبل الطيبة المحاذي لقرية (طلمة) وليس على جبل الضميدة كما ورد خطأ في الموسوعة الفلسطينية. قاد نوح الثورة في منطقة الجليل الغربي بعد أن كان قد اتصل بالشيوخ عز الدين القسام، ولما طبع الشاعر ديوان شعره وضع على الغلاف صورة القسام. ومما حفظه الفلسطينيون عن ظهر قلب قصيدته في رثاء الشاعر التي جاء فيها:

عز الدين يا حصارك
رحمت لى لأمك
مين ينكر شهامتك
يا شهيد فلسطين
عز الدين يا مرحوم
موتك درس للمعوم

وانحياز الشاعر للمسوقين بحكم نشأته كابن عائلة فقيرة كان أحد العوامل التي أوصلة إلى القسام. ويعكس شعره هذا الاتجاه، من ذلك قصيدته التي يخاطب فيها بحارة يافا المصريين في عام ١٩٣٦ عن عملهم في الشتاء بعتوان (تحمي رجال البحرية) والتي جاء فيها:

في الاضراب صبحوا كثير
وأجهسوا الأمر العسير
وكانوا نفل للجميع
من كبير ومن صغير
رست أشهر صير عطلول
رلصوا الربيع الولولير
والمثل يحكي ويقول
الشرف ضد الفقير

الصفة الثانية وهي صفة الشعر الذي يورث الثورة صفة نابعة جذورها من أصالة تاريخنا العربي، وإذا كان الشعر كوثيقة تاريخية للأحداث بشكل عام قد أغنى تاريخنا العربي منذ عصر الجاهلية حتى الآن كما فعل أبو عبيدة الذي أغنى دراستنا التاريخية بكتابه النقائض وفيه استخدام الشعر كوثيقة في الحديث عن أيام الجاهلية، وكما فعل الجاحظ الذي استحدث الشعر في

رسم صورة صادقة تاريخية عن المجتمع الجاهلي، وفي الإسلام كذلك عثرنا على شعر قد استكمل الأبعاد التي تحقنها الصورة الكاملة في أيام الرقة في الإسلام وكذا وقائع الفتح الإسلامية وأحداث أخرى بعدها. نقول: إذا كان الشعر في الاتجاهات الحديثة في البحث وثيقة تاريخية تغني أحداث التاريخ وتحقق وقائعه، فإن الشعر الشعبي وهو نتاج شعبي خالص يكون أكثر التصاقاً بأخبار الشعب، وفضلة نرى فيها الثغرات التي لم تثر إليها أحياناً كتب التاريخ، ونحيط علماً من خلال جزئيات التفاصيل على جوانب كثيرة من واقع الأحداث.

من هذه الأحداث المعارك نفسها التي خاضها الثوار ضد قوات الانتداب وهي كثيرة كان منها في عام ١٩٣٦ معارك الخضر، وعصيرة الشمالية وادي عارة، وبلغا، وادي الفلاح، وجبل المغطار، وحلمول، وميت اسرين، والفن، قومية، وعزون، وغيرها. وكان منها في عام ١٩٣٧ معارك البانون، وحرابة ألبوط، وغيرها. وفي عام ١٩٣٨ كان منها معارك أم الفحم، وجبل الجرمق، وياب الو، والليات، وأم الدرج، وجرود بلحس، وغيرها. وفي عام ١٩٣٩ كان منها معارك بن نعيم، وصرف حلاوة، وساتور، وغيرها.

وصف الشاعر الشعبي محمود زقوت معركة بلما في عام ١٩٣٦ بقصيدة شبيهة أولاً:

أول معركة في بلما
كانت هي يوم الجمعة
استشهدوا فيها سبعة
قتلهم من محصورين
والمتنوب في البلاغات
قال: وما وقع إصابات
ووصف الشاعر الشعبي (محارب ذيب) معركة (بن نعيم) في منطقة الخليل والتي خاضها عبد القادر الحسيني مع مجموعة من المجاهدين في ١٤ تشرين أول ١٩٣٨، حيث وقصوا في كمين نصب الانجليز

واستشهد كثيرون كان من بينهم على الحسيني، وأصيب فيها عبد القادر نفسه بجراح خطيرة وقد غلنت مجموعة أنه قد أصبح في عداد الشهداء، وكان طرف رداه بادياً بين الجحارة فعثر عليه أهل القرى في اليوم التالي وأنقلوه ودخل المستشفى الانجليزي في الخليل. ويروي محارب ذيب في قصيدته بعض إحصائيات عن المعركة، غير أن الشاعر الشعبي (موسى محيد الرشال) أورد تفاصيل ما حدث في المعركة وما حدث في الكهف الذي سُدّ بالجحارة كقوله:

حطو القندور جوا الفير
بالزهر عليه تطوف
واختم وأصلح محمد
كل العجاج اليه تطوف
كما عبر الشعر الشعبي عن ممارسة السوار. نصف القطارات وقبب الدبابات، وعن مهاجمة المستوطنات الصهيونية كقول الشاعر الشعبي محمود زقوت:

أما نصف القطارات
صار موشه من الحوضات
والقلاب الدبابات
شلقوا المكسر مرتين
وكقوله عن مهاجمة مستوطنة كفر عصيون:

هلي كشار عصيون صار
المناهي

يوم عروس يوم شر واستطارة
وإذا ما زانق الشعر التلخن ولان له
كانت القصيدة أو المقطوعة أغنية وكان الشعر الشعبي غناء شبيهاً
وفي إطار ذكر المعارك فقط دون التطرق إلى وصفها أو ذكر تفاصيلها ورد الكثير من أسماء المعارك في الأغنيات الشعبية حتى أغنيات الأفراح ومن ذلك:

والمديس هو بيتنا
ياويل اللي نحاربو
بالسيف نطلع شارسو
هو الزرع يعود الزين
واتسو ياتشامي منين

واحنا شيب فلسطين
والنجيم والشمس
يا ابو الصديس لا تهتم
واحنا شرًا بين الدم
في بلما وادي الضاخ
صارت هجمة وضرب سلاح
يا بيهس يا سلاح
يا الله تضرعنا
يوم وقم بيت اسرين
يشتغ خلع المراتين
على علينا من اليلكون ١٢

ومن تاريخ ثورة ١٩٣٦ على نسق
(الدلعونا) اغنية شعبية من كلمات
الشيخ عبده الطريس ويؤتى فيها تلك
الثورة التي طعن الشعب في نهايتها من
الخلف ويقول فيها :

أول ما يندى نمدح الزين
نبي محمد كحيل العين
والوود نفع جوا الجنين
كرامه للتي سمح الكونا
نيسه فلسطين ونقول
ارسموني

من المناهبات الى اجوني
الله اكبر على باصوني
تاطمعو في الهجرة ح

فلسطين
● وكذلك كانت الاغنية بكلمات
فرحان سلام والتي سجلت على
أسطوانة ، ومنها :

● إن كان بلفور يجهل قيمة
الأوطان

● نحن بارواحنا نفقد ابراهيمنا

● وكذلك كانت الاغنية التي كانت
تغنى في افراح الزواج ولها لازمة

● تقول : (يا حلالى يمالى) روى فيها
الشاعر الشعبي محمد عبد اللطيف

● مهولة النزاع الحلبي بين المجلسين
(رجال المفتى) والشاشيية

● (المعارضة) في ثورة ٣٦ -

● (١٩٣٩) وأول الاغنية :

● أول ما يندى ونقول
نصلى ح النبي الصدان

● يا حلالى يمالى

● وتبته من عقلى
ويحكى ح قدير الإمكان

● يا حلالى يمالى

نمدح الحافظ فكم
والغايب ناهينا هان
يا حلالى يمالى ..

في مجال الاغنية الشعبية نذكر أيضاً
صدر القصيدة لنوح ابراهيم التي كان
يغنيها الأطفال في دور الحضانة بما
فيها من قيمة تربوية وهي :

انا العربي يا صيوني
عند الموت ارسوني
بمى اسم الصهيوني
لاحى بلامى فلسطين
من كيد المستعمرين

وفي مجال الاغنية الشعبية نذكر
كذلك قصيدة نوح ابراهيم الموجهة
إلى القائد الإنجليزي (مستر دل)
وكان الشاعر قد قابله بعد خروجه من
السجن وصرح له الجدل قد باته
محب بالعرب وشجاعته ومنها :

يا حطرو القائد (دل)
لا تظن الأتة يمشل
لكن انت سايرها
يمكن على يلك يضل

● ● ● ● ●

● إن كنت حلو يا حنران
بالقوة تفسر الحالان

● لازم يخبض اكب
علك صنب من المصان

● لكن حلما بالصحنه
واصطينا الفتن يا حلال

● ونشد شروط الأتة
من حريه واستقلال

● وفبرها باستمر دل
يمكن على يلك يضل ..

كانت هذه الاغاني تسجل على
أسطوانات وتغنى بالفونوغراف بالبرق

في الرقة الطويلة والذي كان يسميه
الناس (الصندوق الذي يهت) وكان

يقتنه الموسرون في بيوتهم : وتستمع
إليه جماهير الناس في المقاهي في

المدن والقرى .

وما يبيع على ألسنة الناس حتى في

السياسة كما تغنى به غناء تغنىوا به
أناشيد ، سواء كانت تلك الاناشيد

بكلمات عامية أو بكلمات فصحي ،
وقد نقل عن (ساريزالو) أحد علماء

الموروث الشعبي العام : إن الاغنية

الشعبية كانت تستعمل الفصحى في
كثير من الاقطار ويؤيد ذلك احاد شعبية
هوت في القرن التاسع عشر ١٣ .

من هذا المطلق كانت أناشيد
الشاعر ابراهيم طوقان مثل نشيد

موطني موطني ، الجلال والجمال
والشقاء والبهاء في ربك

والحياة والنجاة والهناء والرجاء في
هواك

ونشيد
وطنى انت لى والخصم

راهم
وطنى انت كل المنى

تشد في ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩)

في المدارس وفي فرق الكشافة وفي
المظاهرات جنباً إلى جنب مع أناشيد

أخرى مثل نشيد :

نحن حشد الله شيان البلاد
نكره الذل ونأبى الاضطهاد

ونشيد :
بالسوت الوصى

● خصنا قد طفى

ونشيد :
سبروا للمجد طرا

● سبروا للحرب

ونشيد :
لجوا على الخصم اللدود

● ناز الوصى ذات الوقود

ونشيد :
يا باني الأوطان هبوا

● من رقاد مستسلمين

ونشيد :
بلاد الشرب أوطاني

● من الشام لسبدان

● ومن نجد إلى يمن

● إلى مصر فطوان

وغربا كثير ..

كانت تلك الاناشيد تغنىها عائلات
في التظاهرات الفلسطينية وبعض تلك

الهفافات كان ملحناً مثل :

سوريا أمنا الحنون

شبابها اختاروا السجون

عليهم الموت بهون

بقيت علينا فلسطين

وخلصها ح الحاج أمين

وتفسير هذه الظاهرة نابع من استخدام الأمثال الشعبية على ألسنة الناس بما يستيعج مجرى أحاديثهم التي تمكس حياتهم اليومية ، وما كانت تلك الحياة في أيام ثورة (٣٦ — ٣٩) لتخرج عن مسيرة النضال والعمل في حقول وطنية تخاطب ضمير الشعب وكرامته والتضامنة بوطنه وأرضه .

إلى جانب الشعر الشعبي والأغنية والشيد والسرود القصصي على نمط السيرة والمثل الشعبي نضع عنواناً آخر نختم فيه حديثنا عن السرديات أو المحكيات الشعبية خلال ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) هو أحاديث الناس كما كانت على المصاطب وفي الأجران على البادر وفي منابيل المائلات والحمائل وفي الأعراس وفي البيوت ومن ذلك : فقد الناس ليلتنا الحزبي كشكل من أشكال السلبية التي كان لها مردود سيء على نتائج الثورة وفعاليتها ، ولسان حالهم كان يقول مع الشعر الشعبي :

بلاه يارجال الأحراب
تتناو الأظفار الشخصية
تأثرنا الشعب تطالبكم
والأقصى يحلفكم
تلقبى وحيد كلمتكم
جميعاً لإخلاص النية

من أحاديث الناس أيضاً : نداء الملوك والأمراء ونداء المقاتلين ففي الأسبوع الثاني من تشرين أول أكتوبر ١٩٣٦ كان نداء الملوك والأمراء العرب إلى شعبنا بألغاف إضرابه العظيم . حقاً لقد كان نداء الملوك والأمراء واثقة موجودة في تاريخنا . في الوثيقة قول الملوك والأمراء : وندهوم للإعلاخ إلى السكينة نحتا للهام متمدين على حسن نيات صديقنا بريطانيا وربيتها المعلقة يتحقق الملل و تقول : حقاً كان هذا النداء ، وثيقة موجودة في تاريخنا ، ولكن في تاريخنا وثيقة أخرى شعبية صدرت في الوقت نفسه باسم الحرس الوطني صدرت في الأسبوع نفسه الذي كتب فيه نداء الملوك والأمراء في

النداء قول المقاتلين : « اليكم ايها الانجليز .. لا مهادنة بيننا حتى تنجاب مطلبنا الحق .. وهذه لا تحتاج إلى ذكرها لكم .. يدركها الطفل في مهده والشيخ على حافة قبره .. ان فلسطين لنا أو تطوى شهاده .

من أحاديث الناس كذلك : تماثق الهلال والصليب من أجل فلسطين ورفض الطائفة ولسان حالهم يقول مع الشعر الشعبي :

المسلم والمسيحي
اتصافهم قوي ومتين
والدين والمذهب لله
اما الوطن للجميع

كما يتحدثون في المعنى نفسه عما عر عن نفسه أحد مسيحي فلسطين الكبار امام لجنة بيل في عام ١٩٣٧ حيث قال : « ان وحدة نضالنا لا تقوم على دين ودين ولكن على أرض وتراث عربي أصيل .. إن (بلفور) يقول امام مجلس اللوردات البريطاني عن أعداء وطننا وأرضنا ان لهم فضلاً على المسيحية والمسيحين .. ولكننا لا نعرف أين هذا الفضل على الإطلاق .. إلا اذا كان نصيب المستعمر ونصيب الشركاء في انقسام الأرباح والمصالح هو الذي يوزن به هذا الفضل »١٥

ومن حديث الناس أيضاً التعليق على ما سمعوا عن الشيخ العاص والشيخ الأسوري أيضاً الذي ذهب إلى مثلث طولكرم نابلس جنين ليعاقل .

يقول الشيخ الأول للشيخ الثاني : ان أبناء فلسطين هنا هم قوة وركيزة لنا في سوريا ، وكأني أرى الثورة في سوريا عند المستعمر هي هنا على تراب فلسطين .

ومثل هذا القول في مضمونه ومعناه وحدة النضال الشعبي العربي من أجل حرية العرب أجمعين ..

وعند الانتقال إلى الدائرة الثانية من دوائر الموروث الشعبي الرئيسية وهي دائرة العادات والمعتقدات يهتما أن لا تبرز العادات والمعتقدات التقليدية التي كانت قد أثرت وتهدبت خلال

سني ثورة (١٩٣٦ — ١٩٣٩) إلا انها لم تلعب أثراً كبيراً في الفعل والتفاعل والأثر والتأثير اللهم إلا تلك التي اختصت بتقاليدنا المرتبطة بالشرف والكرامة والحفاظ على الأرض والعرض ، لكن أضيف إلى تقاليدنا في سني تلك الثورة أو تميزت بها عادات نضالية فلسطينية مثل النجدة والمناصرة ، والمرايطة ، والمظاهرة المقاتلة .

ومن أمثلة النجدة والمناصرة ما حدث في معركة بني نعيم في ليلة السادس من كانون الثاني يناير من عام ١٩٣٩ . كانت أرض المعركة رقعة من الأرض واسعة جنوبي القدس بين بيت لحم والخليل ، وكانت خطة الجيش البريطاني ان يقوم خمسة آلاف جندي بدعم من الآليات المدرعة بتطويق المنطقة . بقرض تمشيطها من الثوار ووزع قائد الثوار رجاله على مبدأ الانتشار موهماً العدو بأن عددهم كبير .. واستغرق القتال ساعة النهار ، وتميز اليوم بتدفق نجدات المناصرة للثوار من سائر قرى القدس وبيت لحم والخليل .

كان ذلك اليوم مشهوداً بإطباق أهل النجدة على الجنود البريطانيين وخسر العدو في المعركة خمسة وسبعين قتيلاً .. وتمكن الثوار من إسقاط طائرة حربية .. ذلك كان مثلاً بارزاً على النجدة والمناصرة تقليداً وحرراً ومبدأ شعبياً يحمله ثوارنا وشعبنا كموروث شعبي نما وترعرع في ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) ، يمتزج به بعد ان كانوا قد ورنوه أصلاً أباً عن جد وكابراً عن كابر وتجربة نضالية تصاعد أثرها خلال أكثر من نصف قرن .

ومن موروثنا الشعبي النضالي أيضاً في ثورة (٣٦ — ١٩٣٩) المرايطة ومن أشهر مرايطات الثوار ما كان منها في مثلث طولكرم نابلس جنين ، وما كان منها في باب الواد شمالي غرب القدس ، وجبال الخليل ، واشهر مرايطات باب الواد رباط تموز يوليو من عام ١٩٣٦ حيث كان ثوارنا يتصدون باستمرار وفعالية لفواجل الصهانية المحروسة بالجند

البريطانية ، وكثيراً ما كان هذا يتسبب في إشتعال نار المعرك على جنبات باب الواد كما حدث في الأوام (٣٧ ، ٣٨ ، ١٩٣٩) .

أما المظاهرات الشعبية المقاتلة فقد بدأت في عام ١٩٢٠ ولكنها تصاعدت في عمق فعاليتها في ثورة (٣٦ - ١٩٣٩) وفيها سقط الشهداء والجرحى والأيدى لا تزال تقبض على الحجاجات والسكاكين ، والحناجر لا تزال معاملة صوب السماء تهتف بحياة فلسطين وسقوط الصهيونية والاستعمار .

في نهاية بحثنا هذا وفي إطار الدائرة الرئيسية الثالثة والأخيرة من الموروث الشعبي لابد من نقلة إلى الصناعات الشعبية وقد اخترنا الحديث عن الملابس والأقمشة الشعبية منها .

بشكل عام تعتبر بعض الملابس الخاصة بالرجل والمرأة من السمات الدالة على الموروث الشعبي الفلسطيني ، والفتتان الذي يمتد إلى بيت لحم أو بيت جالا أو رام الله أو المجدل أو عكا أو بيت صفا أو غيرها من مدن وقرى فلسطين في خيوطه أو طريقة حياكته ونطريزه هو صورة المدينة أو القرية الفلسطينية بما في ذلك من تعبير في إطار الموروث الشعبي : فازيايت لحم ذببية الخيط ونطريزه على طريقة اللف وهو طابع مميز لما تصنعه المرأة الفلسطينية ليديها ، ويغلب على التطريز التلحمي غرزة الصليب منذ أجيال عديدة أي أن يكون التطريز على هيئة صليبان .

وتتحكم البيئة أحياناً حتى في الألوان بالنسبة للصناعات الشعبية والملابس فالطائفة في البادية لابد أن تكون من البرق فتأخذ لونها الطبيعي وهو لون وير الجميل ، بينما في المدن تصبح الطائفة بمختلف الألوان لتوفر الصباغة وسهولة انجاز ذلك . وأن اللون الأزرق وأشكالها وهيئاتها واتماطها وأحياناً زخارفها لا تقوم على مجرد اللون ولكنها استجابة محتمة لأهواف . فماذا فعلت ثورة فلسطين ؟ لثوار عام ١٩٣٦ بفلسطين نشروا زيّاً محدداً هو الكوفية والعقال لخدمة الثورة وهذا دليل على

أن الزي الشعبي يقوم بوظائف تتجاوز مجرد الكساء . وماذا فعلت الثورة بالثوب المطرز ؟ كانت بداية أن يحل شكل القنبلة محل شكل الزهرة في التطريز في بلدان كثيرة ، والسكين محل الوردة الخضراء ، والخنجر محل الحسون والسيف محل شجرة وإن بقيت تلك المستبدلة أيضاً في بعض الأتواب .

ونتيجة للإغراب الكبير كانت هنالك بداية استغناء جملهاير الشعب عن الملابس المصنوعة في أوروبا خاصة المصنوعة في بريطانيا أو مصانع اليهود ، ومن هنا كانت بداية رواج الأقمشة الشعبية المصنوعة محلياً بدءاً من الكوفية والقباز وانتهاء بالبدلة الإفرائجي المفصلة من حديد الروزا ، وبداء من المقطع الحرصبي القطني الخام بصيغة الثيلة في أبسط صورة وانتهاء بالثوب المطرز .

كانت المقاطعة ضد الانجليز والصهاينة قد شجعت على مزيد من ازدهار صناعات النسيج المحلية في فلسطين وأصبح المجلد مثلاً يوردون الملابس والأغذية التي يصنعون إلى القرى المجاورة لهم وأحياناً إلى قضاء نابلس أيضاً حيث أصبحت تزي الثواب أبو ميتين وأبو سمين والجلجلي ، وأبو سمرتية ، وجبة ونار ، والبلياني ، الحرتمية ، كما تزي الحقة ، وقماش الليل الروزا الرجالي ، تنتشر في أسواق فلسطين

الهوامش

- ١ - الفيروز يدي ، القاموس المحيط ، ج ٢ (القاهرة ، شركة مكتبة وطبعة مصطفى البابي الحلبي) ص ٣٧٥ .
- ٢ - محمود المطة ، الفولكلور (بغداد ، مطبعة الأسواق التجارية ، ١٩٥٣) ص ٤٦ - ١٣٦ ، لمزيد من التفصيل عن هذا التقسيم العام .
- ٣ - ثمر سرحان ، موسوعة الفولكلور الفلسطيني ج ٢ (عمان ، المطبعة الاقتصادية ، ١٩٧٧) ص ٣٣٤ .

- ٤ - المصدر نفسه ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
- ٥ - المصدر نفسه ، ص ٦٢ .
- ٦ - توفيق زياد ، من خلال حديث لمجلة فلسطين الثورة عدد ٦٣٦ صادر في ١٩٨٧/١/١٠ ، ص ٣٠ - ٣٢ .

- ٧ - رامي عباس المستشار التربوي لمدرسة طمرة الثانوية في الجليل بفلسطين المحتلة ، المصدر نفسه ، ص ٣٠ - ٣٢ .

- ٨ - سالم جبران ، المصدر نفسه ، ص ٣٠ - ٣٢ .

- ٩ - نوري حمودي القيسي ، الشعروثية تاريخية ، مجلة المورد العراقية (بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، المجلد ١٠ ، العدد ٣ ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م) ص ٨٥ - ٩٤ .

- ١٠ - د. خيرية قاسية ، عبد القادر الحسيني في ذكراه الثامنة والعشرين ، شئون فلسطين ، عدد ٢٠ ، ص ٨ .

- ١١ - ثمر سرحان ، عيسون سة من الطائفة (١٩١٧ - ١٩٦٧) في الفولكلور الفلسطيني ، مجلة شئون فلسطينية ، عدد ١٨ ، ص ١٣٥ .

- ١٢ - شنان كفتاني ، ثورة (٣٦ - ١٩٣٩) في فلسطين ، غلقيات وتفصيل وتحليل ، مجلة شئون فلسطين عدد ٦٦ ، ص ٥٩ .

- ١٣ - فؤاد ابراهيم حاس ، المنتج الفولكلوري في أناليد الثورة الفلسطينية ، مجلة التراث الشعبي العراقية ، العدد ٤ غريف ١٩٨٦ ، ص ٨٢ .

- ١٤ - شنان كفتاني ، ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩) في فلسطين ، غلقيات وتفصيل وتحليل ، مجلة شئون فلسطين عدد ٦٦ ، ص ٥٨ .

- ١٥ - تقرير لجنة بيل الملكية البريطانية كما نشرته حكومة فلسطين زمن الانتداب باللغة العربية ، سنة ١٩٣٧ ، ص ٢٦٧ .



دراسة

توفيق الحكيم والابداع الفنى فى قصص الخيال العلمى

محمد محمود عبد الرازق

الطير ولكنه يخفق بعد محاولة الطيران فترة من الوقت (ص ٥٥) والقصة - فى نظرتنا - لا تخرج من كونها نادرة أو طرفة . وإذا كان لها نصيب من الحقيقة فهو أنها تروى عن رجل مغبول لا من محاولات تجريبية . ومن ثم فهو ليست إرهاباً أو محاولة للطيران تمت بها ، كما يحاول البعض ادخال ذلك فى أذهان الشبه دون روية . وهو شيء منجمل حقاً . والقصة - فى حالة اعتبارها من نسج الخيال - لا ترتفع إلى مقام الأساطير أو الحكايات الخرافية أو الشعبية العظيمة القيمة التى قدمت تصورات للطيران فى وقت مبكر .

وقد عثبت الكتابة بإثبات هذه التصورات من التوراة ، حينما نقلت لنا وصف النسر حزيال لسيفه فطاه أمامه بالقرب من بفسده . كما أهتمت بالعلم عند المصريين والكلدانيين واليونانيين والعرب . وقد كان حديثها عن ألف ليلة وليلة ، حديثاً شجاعاً . إذ سخر القاص الشئى فيها وسائل سحرية من السحج الأرضى محلقاً فى الفضاء ، ومنها البساط السحرى والفرس السحرى الأبنوسى والسرير المسحور والطيران على ظهر عفريت أو على ظهر طائر أو طيران البطل نفسه فى الهواء . وقد خاص القاص الشئى أيضاً فى أعماق البحار . وقدمت الكتابة عدة نماذج لهذه الرحلة المائية ، أهمها قصة : « عبد الله البرى » وعبد الله البحرى ، من الليالى ، التى رسمت أبعاد مدينة فاضلة . وقادتها هذه المدينة إلى الحديث عن « آراء أهل المدينة الفاضلة » للفارابى . ثم انتقلت إلى الحديث عن « حى بن يقظان » لابن طفيل ، الذى يعتبر رائداً فى مجال الخيال العلمى .

والفصل الثالث يمد صلب الكتاب . فهو دراسة تطبيقية لبعض أعمال كتاب الخيال العلمى من العرب ، لتبين مدى استجابتهم للاكتشافات العلمية المستمرة ، ومدى ملاحظتهم النظريات الحديثة وتأثيرها على إسان العصر من خلال تخيلاتهم وروايم وموقعهم من القضايا الأخلاقية والاجتماعية التى استجذبت تأثير التقدم العلمى ، وتأثير

الأساطير من فكر إيجائى وقيمة حضارية مرتبطة بتصورات اجتماعية ودينية ، وما تلعب فيها من تفسير للظواهر الكونية ، وتعليل للمشكلات الحياتية مثل تصورها لاكتشاف الحديد ، والتآزر التى حظيت بالتقدير عند كثير من الشعوب . والراحل الذى مرت بها الأسطورة ، إذ كانت فى طورها الأول جزءاً من الميافة ، وفى الثانى سيرا للألوه والمردة والأبطال ، واستخدمت فى الثالث التعليل والرمز ، فكانت ضرباً من ضروب الفلسفة العلمية أو التأمل الروحى . ومن خلال خيال مدحش قدم لنا الإنسان البدائى تصوراً للأرض والسما ، والظواهر الكونية والأفلاك والنجوم . وكان أقدم ما تخيله المصريون عن أصل العالم ، أنه عالم واسع من الماء طفت عليه بيطه عظيمة خرج منها رب الشمس ، كما يذكر أوتلف إرمات فى « حياة مصر القديمة » الذى ترجمه عبد المنعم أبو بكر . كما اهتمت بإبراز دور السحر . فالسحر - كما يقول فريزر صاحب « المعنى المصغى » - لا يختلف - من حيث المبدأ - عن أى عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيميائية فى معمله .

والغريب أن الكتابة تعتبر قصة عباس بن فرناس ، قصة حقيقية . إذ تقول فى الفصل الثانى : « وهناك العديد من المحاولات للتطلع إلى السماء وقصه أسرارها . فعلى أرض الواقع ليس « عباس بن فرناس » لويه الرئش محاولاً

لمعه وثيقة بين الأسطورة والخيال العلمى . فالأساطير التفسيرية والتعليلية كانت البداية الحقيقية للاكتشافات العلمية من هنا يبدأ اللقاء بين الأسطورة والرواية العلمية . فهما يحملان للبشرية وسط لحظة كل منهما الحضارية . وقد مر الخيال العلمى بثلاث مراحل عامة . يمثل المرحلة الأولى جبل الرواد من أمثال جول فيرن وويلز . ويتسم الثانى بالخلوى من تشبه كل الكائنات بالإنسان . والثالثة يمزج التأمل العلمى بالانجولوجى والسبائى والتفلسفى . ويختلف الخيال العلمى عن الفانتازيا التى لا تنشد بالمنطق والمفعول ، ولا تأبه بأى قانون ، ويعتبر كتاب : « الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى » أول دراسة متخصصة فى موضوعه باللغة العربية . وقد نالت عليه الذكورة عدة الفئات درجة الدكتوراه فى الآداب . وكان المشرف على الراسة الدكتور أحمد كمال زكى الذى أعدت إلى البحث . وينقسم الكتاب إلى مدخل وثلاثة فصول . حدثنا فى المدخل عن تاريخ القصص العلمى ، فى أوروبا والعالم العربى . وفى الفصل الأول عن « تشكيل الخيال العلمى » . ووازنت فى الفصل الثانى « بين الأساطير والحكايات والقصص العلمى الحديث » . وشمل الثالث عدة دراسات تطبيقية ، تناولت مجموعة من الروايات والقصص القصيرة العربية . وقد أوضحت الكتابة ما يمكن وراه

لثقافة العصر الذي فرضته الثورة التكنولوجية. وقد تناولت هذه الظاهرة في مجلتي. الأول من الرواية والثاني من القصة القصيرة. ولم تزعم أنها تريد الإحصاء أو الإحاطة، وإنما مالت إلى الاختيار. وإن لم توضح لنا أسبابه. وينبغي لي أن السبب هو ندرة المراجع لديها. وقد لاحظنا ذلك عند حديثنا من أعمال جول فيرن وويلز في الفصل الأول. إذ أنها لم تكن تستقره-التصوص. وإنما اعتمدت على آراء الفقاد والدارسين واستراضهم لبعض التصوص. فمع ويلز اعتمدت على: «دراسات في الرواية الإنجليزية» للدكتور إدنجل سمعان بطرس و«المعقول واللامعقول في الأدب الحديث» لكونن ويلسن الذي ترجمه آتيس زكي. أما المعلومات التي وردت من جول فيرن، وكذلك استعراضها الخيال العلمي في الأعمال السبعانية، فمصدرها: «سبعين الخيال العلمي» ليليس جفورد الذي ترجمه نهاد شريف.

أما في الفصل الثالث فلندرة في المصادر العربية. فقد قصرت البحث على الكتاب المصيرين دون غيرهم من العرب من أمثال أحمد إفران في رواياته: «الطوفان الأزرق» (١٩٦٨) و«سأبكي يوم ترجمين» (١٩٧٦) و«المدخل السري إلى الكهف» (١٩٨٤) والدكتور محمد هزيم الجابلي في «أكبر الحجة» وروؤف وصفي في «هزأة القضاء» و«الحب عاريج الزمن». وقد أشارت إلى قصته الأولى وأدخلته في زمرة الكتاب المصيرين بمدخل الكتاب. وكان لها عهدها عندما قصرت البحث في مجال القصة القصيرة على قصة «في سنة مليون» لتوليف الحكيم، ومجموعات نهاد شريف التي كان قد صدر له: «رقم» و«لمرك» (١٩٧٤) و«الماسات الزيتونية» (١٩٧٩) و«والتي تحدى الإحصاء» (١٩٨١) وقد صدر له بعد نشر للبحث مجموعة رائعة بعنوان: «الشيء» من مختارات فصول ديسمبر ١٩٨٨ وورد خطأ بمدخل الكتاب أن المجموعة الأولى صدرت عام ١٩٦٦ ثم ذكر

التاريخ الصحيح بالباب الثالث. وكثرة الأخطاء المطبعية تلعب ببعض ممتعة متابعة فصول الكتاب. وتسمى-بطبيعة الحال- إلى الطابع قبل المؤلف. وقد تعرضت في مجال الرواية إلى: «وجل تحت الصفر» و«المنكوب» لمصطفى محمود. و«قاهر الزمن» و«سكان العالم الثاني» لنهاد شريف. و«السيد من حقل السبانخ» لصبري موسى. و«الكوكب الملمسون» لأيهاب الأزهرى.

ويرجع فضل السبق في ميدان الخيال العلمي عتقنا إلى حكيمنا الحكيم بقصته: «في مليون سنة» وكان الرائد الكبير أراد أن يضع بصماته على كافة فنون الفص من مسرحية ورواية وحكاية وقصة قصيرة ومقال قصصي ونادرة وطره وحوارية، كما أنه دخل عالم الحيوان بقصته: «دولة المصالي» وقد واصل المسيرة بالخيال العلمي في بعض أعماله الأخرى. وأشارت الدكتور ثريا الفتاح إلى مسرحية: «رحلة إلى الغد» حينما قالت: «والحكيم أيضا مسرحية تدور حول الحياة والأرض، وتبني على فكرة حل يرضي الإنسان بالخلود إذا توصل إليه...» وذلك في مسرحية «رحلة إلى الغد» (ص ١٥٧) لكنها لم تنس إلى مسرحية: «الطعام لكل لم» رغم أهميتها. إذ أنها تحمل الدعوة إلى الطعام العام. وقد قلنا- في مناسبة أخرى- أن حكيمنا لا يقدم المشروع الخيالي المبني على أسس علمية. وإنما يدعو إليه فقط. يدعو إلى الإيمان ولو في الخيال بإمكان إلهاء الجوع فالمرسحة دعوة صادقة للكتاب لبث

الفكرة في الشعور الجمعي. فلقد كانت الرحلة إلى الكواكب البعيدة.. بعيدة. ثم تحققت في الخيال أولاً. بدأت بالحلم في الطيران عند اليونان والغرب.. في أن يكون للإنسان جناحا تسر يحمله بهما في الفضاء. كما أصبح له قدرة حوت يتقن بها حيايات البحار ومغامراتها. بدأت بالحلم في الصواريخ وسفن الفضاء وأطباق الطائرة ووجدت البشرية

يحلم لها. فكانت القصص الرائعة التي كتبها ويلز وجول فيرن وزيو لتكوسكي في الصواريخ وسفن الفضاء. فإذا ما تم غمر الدنيا بالأحلام، كان من السهل الانتقال إلى الواقع. إذا ما حلم الناس بإلهاء الجوع بالقوة التي حملوا بها للوصول إلى القمر. بنفس القوة والإصرار والعزم، فلماذا أن يستعجب ويعجب بالحلم حقيقة واقعة ملموسة في يوم ما.. مهما كان بعيدا، فلن يبعد بعد الجوزاء. ومهما كان شائبا فلن يشق على الناس الأملة الطامحة^١

وفي حوار بينه وبين «فكرة» تريد أن تخرج من رأسه حوارية: «ملاذ فكرة» يؤكد على أهميتها فهي ربما تغير وجه الدنيا، أو يزداد جمالها، أو يتقلب أمرها أعظم انقلاب: «نعم.. هي أنا.. وليست هذه أول مرة أفعل ذلك.. فهذه الأهرام التي تبهرنا من نائلتك إنما هي فكرة.. وهذه الكهرياء التي تضيء حجرك كانت فكرة.. وهذا الراديو الذي يسمعك صوت العالم هو فكرة.. وهذه التهتات التي ظهرت في الآدم بدأت فكرة.. وهذه الآذان التي سمت للبشر برقت فكرة.. هذا الفن الذي نعمت به الإنسانية لمع فكرة.. بل كل حضارة الأدميين على الأرض وليدة فكرة. وكل الفرق بين نوع الإنسان وفصائل الحيوان، أو الفرد من الإنسان وفائد الفكرة، والفرد من الحيوان لا يلد الفكرة..» (ص ١٩٥) ولكن ليس المهم خروج الفكرة للناس، وإنما حياتها بين الناس. فخصي الأرض أكثر من مليون ألف شخص. فإذا فرضت أن مليوناً واحداً فقط يتنج في كل قرن من الزمان فكرة. لكان في العالم مليون فكرة حية في كل مائة سنة. وهذا لا يحدث. فالقرن الذي ينتج عشرة فكريات تعيش وتتفق الناس بسموه عصر النهضة، أو العهد الذهبي للبشرية. أما الأفكار التي تخرج كل يوم من رؤوس المفكرين والفنانين والعلماء والشعراء. تلك الأفكار التي تضاهي محصولها هذه الأيام «لأن صناعة التفكير قد انقطع لها في العالم عدد وافر من محترفي

الفكر .. يملأون الصحف والكُتب أفكاراً، يزعمون كلهم أنها كوت من زبد الخلود .. وهي في أغلبها لم تصنع إلا من شيء كزبد الفئال التي تذوب في الأفواه مع قذح الشاي في الصباح ! (ص ١٩٦) المهم أن تعيش الفكرة، والأهم أن يطول بقاها. فالقيمة أو «الموضة» تحيا ستة واحدة. وتلك أسخط أنواع الحياة.

وللكاتب أعمال أخرى تدور في فلك الخيال العلمي. وبمجموعة: «أرني الله» تأتي: «الاختراع المجهب» بعد: «في ستة مليون». وهي في نظرتها مقابلة قصبة وليست قصة نصيرة. بنها توقيع الحكيم - كما يقول في مقدمتها - على فكرة تخيلها ويلز في قصته: «آلة الزمن». وهو جهاز مثل جهاز الراديو ويستطيع كل إنسان اقتنائه، له عدة مفاتيح، إذا أدبرت الأول شاهدت في مرآته ما يحدث لك بعد عام. والثاني لما يحدث بعد خمسة أعوام، والثالث لعشرة أعوام مستقبلة. ولم يدخل عليه بعد من التصنيئات ما يمكن الناس من رؤية مستقبلهم لأبعد من ذلك. إنه - لا ريب - جهاز عجيب. لكنه - كما يقول الحكيم - ليس بأعجب المخترعات: «لما من قسري اليوم يثير دهشتنا أو يصدم عياننا» بعد أن عشنا العصر الذي نرى فيه ذرة ● لا ترى تتحطم فتخرج منها قوة تحطم مدينة عظيمة. ومع ذلك فإن الاختراع الذي أحدثت عنه سوف يكون له أشد ● الخطر على مستقبل البشر» (ص ١٠٧) والجهاز لم يخرج إلى الأسواق، لأن المهندس الذي تولى ● تجربته أول جهاز تم صنعه بالمصنع الأمريكي لم يلبث أن انصر. وتولت سلسلة الاختراعات بين العمال والمهندسين والمديرين، إلى أن جاء ● يوم أسف الناس مهندس شاب حاول ● الاختراع ففوقوا على السبب. فطالما ● تخيل الشاب المستقبل أجمل مما رآه ● على شاشة: «إن المقام مع مظه ● محال .. أدى يذهني إلى التريث ● والاحتمال قبل في أن يتغير في الغد ● شيء .. ولكن إذا كنت الآن أرى الغد ● بعيني .. فما قيمة الغد؟! ..

(ص ١١٠) ويصرح الحكيم بالحكمة أو الموعظة الحسنة المستخلصة من هذا العمل: «هنا فقط فهم المحققون كاذبة ذلك الجهاز المخيف .. إنه مجرد «الحياة الآدمية» من عصر «الذهب» كما تجرد «الرواية السينمائية» من عصر «المفاجأة» وبهذا التجرد تنفك من عقدة الرواية، فتصبح شيئاً لا يستطيع أحد أن يحياه ولا أن يراه .. (ص ١١٢).

كما نجد تصورات جديدة من تصورات الخيال العلمي تدخل في نسج بعض أعماله. في قصة: «أعترف القاتل!» تسمع الماشق - وهو يخلق في السماء على متن طائرة - صوت حبيته يلفظ باسمه، فيحس رجفة في بطنه. ثم يشعر بعينه تريان شيئاً من عادة لا علاقة لها بالأرض، شيئاً مر كالشمع الخافض مخترقا الطائرة، مصعداً في السماء «في تلك اللحظة أبين أنها أسلمت الروح .. وكان هذا صحيحاً» (ص ١٩٠) ويرى علماء الحياة أن إنسان المستقبل سوف تنشأ له حواس أخرى كالاحساس من بعد. ويقول سلامة موسى أن ذلك يذهب بعض الناس الآن. وقد تكون الدعوى صحيحة. وهي إذا كانت صحيحة فإنها تنشأ في أفراد قلائل، ثم تمت بين البشر على نحو ما ترى أننا يولدون الآن وليس في أقدامهم أظافر؟

والحق أن توقيع الحكيم في حاجة إلى اكتشاف جديد لتحديد موقعه بين الأسطورة والخيال العلمي منذ باكورة أعماله. وقد سبق أن لاحظنا - في مقالنا السابق الإشارة إليه - أوجه شبه بين «أهل الكهف» و «رحلة إلى الغد» .. أهل الكهف يخرجون من أعوار الماضي إلى حاضر زمان ما. ورجل الغد يصعد من الحاضر إلى أمام القرون. وحالات زمنية متماثلة، يتغير فيها الماضي ويمود إلى كنه .. إلى سجلات التاريخ، ويسعد بها الحاضر ويصعد إلى المستقبل متمنياً ما يراه حاضراً.

اهتمت الذكورة عزة الغنام بالمتهج

التاريخي في مدخل الكتاب وفصله الثاني، لكنها لم تلتفت إليه في الفصل الثالث رغم أهمية المزاوجة هنا. فهي لم تنشر إلى تاريخ نشر «في ستة مليون». والتسعة التي اطلعت عليها من: «أرني الله» هي نسخة «دار الهلال» (١٩٨٤). وسبق لمكتبة «الأداب» أن نشرت هذه المجموعة عام ١٩٥٣. وشمنا كرت «دار سعد مصر» في نشر قصص الحكيم القصيرة في خمس مجموعات تحت عنوان:

«قصص توقيع الحكيم» كما تتمكن من إصدار غير مجموعتين عام ١٩٤٩، لكنها حرصت على نشر محتويات المجموعات الخمس. نهلية المجموعتين الأولتين. وجاء ذكر «في ستة مليون» بالمجموعة الخامسة. ونشر الحكيم ما تضمنته المجموعات الخمس بمجموعتي: «أرني الله» و «مدرسة المغفلين» باستثناء أربعة أعمال هي: «عاطفة أب» عبقريه وإفلاس، من ليالي مونمارتر، نوجة دوميو الثانية. وأساب إلى مجموعة: «أرني الله» حرواية بعنوان: «مهلا فكرة!».

وكان الحكيم ينشر أعماله في مجلة: «آخر ساعة» وجرميلة: «أخبار اليوم» عقب الحرب العالمية الثانية. واتجه في ذلك الوقت إلى الأعمال القصيرة استجابة لمتطلبات قارئ الصحيفة، معتبراً القصة القصيرة فن المستقبل كما ذكر بمقدمته لمجموعة: «مدرسة المغفلين». فهي فن انتصاب وتركيز كالمرسجية والقصيدة وهذا التركيز هو الذي جعل منها فن المستقبل - في رأي بعض أهل الأدب العالي اليوم - ذلك أن أدب المستقبل لن يحتمل الإسهاب. وقارئ اليوم والغد تكاد تكفيه الصفحة الخاطفة لإدراك الصورة الكاملة، وتكاد تنفيه الإشارة عن الأطناف في العبارة. فالقارئ الحديث الذي يعيش في عصر الطائرات الثقائل لن يطيق طويلاً الأسترخاء في مطالعة مئات الصفحات ليحيط بصورة الصور أو شخصية من الشخصيات، كما أن وجود الراديو والتلفزيون لن يتيح وقتاً لقارئ ينفق في مطالعة كتاب طويل إلى جوار

المدة، كما يقول الأوربيون . فإن ركن المدة التي تمرعت في كنفه القصص الطويلة لأمثال بلارك وفلوير ومستوفسكي وتولستوي وسكوت وديكنز وغيرهم . هذا الركن لم يمد تحته الكتاب وحده الآن كما كان في الماضي . بل يشاركه فيه اليوم صناديق الفن السموي والمرئي وبرامج مختلفة من الصوت وتلفزيون .

لم يتساءل : أترى مجد القصة الطويلة قد انقضى بانقضاء القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ؟

ونأى الإجابة : «عما يكن من أمر ، فإن طابع المسرحية والقصة القصيرة بما فيه من ضغط وتركيز وإيجاز وتلميح هو الأدنى إلى طابع العصر الحديث في مستقبله القريب . ومن يدري ؟ فقد تدور الأيام دورتها وتصبح البهلاجة في عرف العالم القادم ، كما كانت في عرف الأدنى العربي الغابر ، هي بلاغة الإيجاز ، يفرسها على العالم اليوم عصر السرعة . كما فرسها قديماً عند العرب الرجل سرعة تتعلم بين وأحات الصحراء . السرعة في كل زمان ومكان تنمي في الإنسان سرعة الإدراك وسرعة التلقي والاستيعاب . فينبغ الفن تبعاً لذلك من الغالب ما يتفق مع روح العصر والحياة .

وناقش الحكماء في أعماله السابق الإشارة إليها ، عدة قضايا هامة ، أثارت بعضها في ذهن الإنسان التشويه النفسي والبدني الذي أصابه ، والدمار والنزاع الذي حل بالعالم في أعقاب الحرب العالمية الثانية . وهو جرم يفوق كل جرم . وقد صور الحكماء علماء اللذة إلى صورة مصابة يحنى لها أعضا المجرمين إجلال واكبار . وأعضا المجرمين هنا هو «آل كايوني» رئيس العصاة الضخيرة ، وصاحب الملايين الشهير . ومجده الإجرامي يقوم على مجزرة عام ١٩٢٩ التي قضى فيها على كل خصومه ، بعد أن حيسهم في جراج «يوم سانت فالنتين» بشيكافو ، وراح ضحية هذه المذبحة ما يقرب من خمسمائة شخص . أما القليلة اللرية فقد أبادت خمسين ألف نسمة دفعة واحدة . يقول آل كايوني :

«اعلمونا .. لقد كانت وسائلنا أولية محدودة .. كل ما في أيدينا كانت المسنسات والمترليوزات ، وهل ينظر في بالنا أن المستطيل سيكشف عن رجال مثلكم ، في أيديهم هذه القنبرة ، وفي قلوبهم هذه الجرة ؟ .. إني أعاطبكم وفي نفس شعور من الخجل والمذلة والعدالة .. فكل عملنا بالقياس إليكم حيث صبية ولعب صفار .. وقد منحوني من أجله لقب «علو الشنب رقم واحد» . ولست أعزى ما هو اللقب الذي يابق برئيس هذه الجماعة ؟ .. أعزى الآخر .. أحمد الله أن زماننا قدامنا وبطلتنا المزعومة قد طويت في بطون الصحف القديمة .. أما اليوم فهو يومكم .. وهذا الزمان هو زمانكم .. ولكل زمن رجاله .. فاسمحوا لي بالأصالة من نفسي وبالنشأة من جماعتي أن أحس جماعتكم ، وأن ألعن كاسي في نخب مجدكم .. (ص ١٦٨) .

والقمل بقعة : «في نخب العصاة» يبدأ بتعير نشرته الصحف ، فخواء أن «رئيس اتحاد العلماء السريين الأمريكي» صرح بأن الأبحاث الجديدة في شعور اللذة ستتيح بعد عام صنع قبلة تتفوق في قوة التدمير القنبلتين اللزتين اللتين ألقيتا على هيروشىما وناجازاكي بمقدار ألف مرة . وكان آل كايوني عندما قرأ الخبر قد اعتزل العمل بعد أن حله الأطباء من جاد القلب ، فرأى أن يحتفل بهم . لكنه عشى إذا أرسل إليهم بطاقات دعوة ألا يهتموا بها ، فقرر خطفهم ، ووضعهم في قصره النخيم في «فلورينا» . ولقد عشت أن أرسل إليكم بطاقات دعوة ، وأكنى بها ، فلا تمنى بشترى في قلعا ، أو استغراباً ، أو روعة ، أو ألفة .. فأنتم ولا شك تعتقدون الأصالة تربط مثلي بثلثكم ، ولا تتساهل بين مهنتي ومهنتكم . ولا تتجاس بين مشاهيري ومفاهيمكم . ربما كان هذا صحيحاً لأول مرة .. وإني لست من الولاقة حتى أزمع لنفسي الحق أن ألق بين جماعة من الأبطال .. استطاعوا في طرقه حين أن يقتلوا مئات الآلاف من الرجال والنساء والشيوخ والأطفال .. (ص ١٦٧) ووقع كاسي في نخب

مجدهم . وانصرفوا إلى منازلهم وأجبن ، ولم يتم آل كايوني في تلك الليلة : إذ أبهر أن آخرته قد دنت يمد أن أسلم الصولجان ، ولفظ في خلفه حطية الوداع .

وكان القدر هو الآخر أراد أن يتكلم على طريقته - هكذا تقول القصة - فظهرت الصحف في اليوم التالي تحمل صورة آل كايوني ، وقد نشرت مصداقة بجوار صورة رئيس الاتحاد : «الأول بمناسبة وفاته .. والثاني بمناسبة عودته» بعد اختفائه هو وأخواته ، من «همة سرية فنية» ! (ص ١٧٠) .

وكانت «في ستة مليون» استجابة سريعة وحارة لكثرة إلقاء القنبلتين اللزتين على هيروشىما وناجازاكي .. هذا الإثم الرهيب الذي قال الكلمة الأخيرة في الحرب العالمية الثانية .

الهوامش

- (١) الأبداع الفني في قصص الخيال العلمي ، المذكورة مرة الغنام ، مكتبة الانجلتر المصرية ، ١٩٨٨ .
- (٢) راجع مقالنا : توفيق الحكيم والرحلة إلى الطعام العام ، مجلة ابداع ، سبتمبر ١٩٨٧ .
- (٣) نظرية التطور وأصل الإنسان ، سلامة موسى ، مطبعة التقدم ، الطبعة الخامسة ، ١٩٦٢ ، ص ٢٥١ .
- (٤) مكتبة الآداب ومسطبتها بالجماميز ، وشملت : «أرني الله ، الشهيد» ، موزع البريد أنا الموت ! وكانت الدنيا ، دولة الصغار ، في ستة مليون ، الاختراع العجيب ، الأسطة عزرائيل ، ومعجزات وكرامات آل ، مؤتمر الحب ، امرأة في ظلمت الشيطان ، الحبيب المجهول ، في نخب العصاة ! أسعد زوجين . اعترف القاتل ! ، ميلاد فكرة ، وجه الحقيقة ! ..
- (٥) روايات الهلال ، العدد ٢٨٧ ، نوفمبر ١٩٧٢ وتشمل : «مدرسة المفقلين ، الشيخ الهليسي ، ألبين في بتصر ، ليلة الزفاف ، طريفة الفردوس ، لاكرامه لنبي في وطن ، الدنيا رواية نصيب ، كليبيا ترا وماك ، موقف حرج» ♦



دراسة

دينامية الإبداع عند الأديب

يوسف ميخائيل أسعد

سوية وغالباً من المؤثرات الجسمية الكيميائية التي يمكن أن تخلف تصورات ذهنية أو ميولاً أو أوهاماً سرعان ما يفنى منها .

أما الحالات التي يكون المرء فيها مسروراً لامخيراً ، فالتا نحلدها على النحو التالي :

أولاً - الانخراط في النوم وفقدان الانتباه لما يدور حول المرء ولما يدور بداخله ، أو الوقوع تحت سيطرة شخص آخر نفسياً في حالات التنويم المغناطيسي ، أو الوقوع تحت تأثير أحد المخدرات التي تؤثر في الحالة النفسية أو العقلية ، وجميع هذه الحالات تفقد المرء سيطرته على دخيلته وتجعله زائغ الوعى بالواقع الداخلى والواقع الخارجى ، كما تشل إرادته أو تعمل على الانحراف بها عن السلوك السوى ، أو تثير لديه رغبات جنسية أو عدوانية ، أو توجب الكراهية أو الحقد أو الحب في قلبه ، أو تجعله يرضخ وجدانياً لأشخاص معينين أو لأفكار أو مبادئ معينة .

هل الأديب المبدع مُخَيَّر في إنتاجه الأدبي أم مُسَيَّر ؟ ويتميز آخر هل شيطان الأديب يسيطر على لسان أو قلم الأديب شاعراً كان أم ناثراً ، بحيث لا يبقى من شخصيته سوى كونها أداة خاضعة لإرادة ذلك الشيطان ؟

لكي نجيب عن هذا التساؤل لابد أن نتفق بصدد الحالات التي يكون فيها المرء مُخَيَّراً والحالات التي يكون فيها مُسَيَّراً . ولنبداً بالحالات التي يكون فيها المرء مخيراً فنحلدها على النحو التالي :

أولاً - عندما يكون أمام المرء خياران أو أكثر بمستطاعه أن يقع على واحد منها إذا كان من المحتمل عليه أن يقع على خيار واحد فقط كما هو الحال بصدد اختيار الزوجة أو الزوج في مجتمع لا يسمح بتعدد الزوجات أو الأزواج .

ثانياً - أن يصدر في اختياره عن إرادة حرة خالية من الضغوط القسرية أو العاطفية أو المصلحية .

ثالثاً - أن يكون في حالة وعي وإدراك كاملين وأن يكون في حالة نفسية وعقلية

يشل التفكير أو يخضع ويأس الإرادة
ويولّى عتق العاطفة .

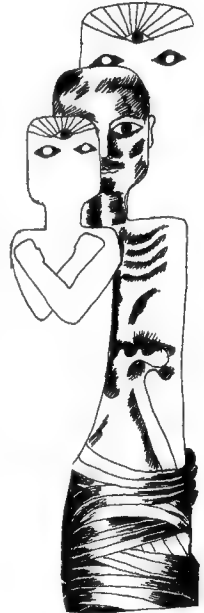
ثالثاً - المفاجآت المحزنة جداً أو
المفرحة جداً . ومن أمثلة النوع الأول
من المفاجآت موت أحد أفراد الأسرة
فجأةً في حادث . ومن أمثلة النوع الثاني
اكتشاف أن الآلين المفقود في إحدى
المعارك الحربية ما يزال حياً ولم يصب
بأذى وقد قدم فجأةً بغير مقدمات أو
تمهيد لتقبل الخير السار . إن العزف في
حالتى الحزن المفاجيء أو الفرح
المفاجيء يفقد حرمة النفس وحرية
أرادته وحرية فكره . إنه يكون بالحرى
مسيراً في سلوكه الداخلى وفي سلوكه
الخارجى على السواء .

وإذا نحن عدنا إلى تساؤلنا عن
الاديب المبدع وهل هو مستير أم مخبر في
انتاجه الأدبى . اذن لوجدنا أماننا في
مجال علم النفس أضواءً تضيء لنا
الطريق أو هي تمهد للأجوبة عن
تساؤلنا .

وفى المقدمة نجد نظريات فرويد
بصد العناصر التحشورية في الإبداع
الفنى والأدبى ، وهى تلك العناصر ذات
الارتباط بالجنس والنوازج الجنسية .
فمن وظائف الأدب عند فرويد التعبير
بأسفاضة عن « الأنا » وليس وصف
الحياة ، وأيضاً إبراز أهمية وعظمة تلك
« الأنا » فى مجابهتها وصراعها مع
المجتمع . فليس على الأديب - وفقاً
لفرويد وبنموسته - « تقليد » الحياة ، بل
الارتقاء فى أعماق روح المرء بحيث
يتجه نحو الإبداع أو الخلق دون توخى
هدف محدد ، الأمر الذى يجعل الفنان
أصلياً ومتفرداً بحق كما يزعم
الفرويديون .

بيد أن الواقع هو أن المبالغة فى
التأكيد على النوازج والأمزجة والمشاعر
الشخصية مع فقدان الاتصال بالعالم
الواقعى إنما يعمل على تحطيم
الشخصية الإبداعية ويتقص من موهبة
الكاتب .

أما يونج لتلميذ فرويد والمعارض له
فى الوقت نفسه ، فإنه يلعب إلى أن
شخصية الفنان إنما هي اتحاد بين عناصر



ثانياً التواجد فى موقف مخيف أو
محفوف بالمخاطر أو مهدد بالموت ، أو
الوقوع تحت طائلة العقاب وتلقى
الضرب أو الكى ، أو التلويح بأصابع
الأحباب بمكارة متبينة ، الأمر الذى

غير متألّفة أو غير متمازجة . فهناك الفنان
كائنات له حياته الخاصة وآراؤه وتذوقاته
وعاداته من جهة ، وهناك من جهة أخرى
الفنان كشخصية مبدعة وهو شخصية بلا
هوية ثابتة . فهو غريب عن جميع هذه
الخصائص والصفات المحددة . أما
إنتاجه فإنه يتأتى عن التعبير عن ظاهرة
سيكولوجية لا عقلانية تعبر عن جميع
أنماط الناس .

والواقع أن يونج - خلافاً لفرويد
الذى أكد على الطابع الفردى لعملية
الإبداع - يرى أن للإبداع مصادر
إجتماعية من جهة ، ومصادر لا شعورية
من جهة أخرى . يقول يونج « إن الفن
نوع من الدفاع الفطرى الذى يأخذ بمقوّد
المرء فيقبل منه مجرد أداة . فالفنان
ليس شخصاً مفعماً بأداة حرة فينشئ
أهدافاً يحددها لنفسه ، وإنما هو شخص
يعطى الفرصة للفن للتعبير عن نفسه من
خلاله . فهو باعتباره إنساناً شخص له
أمزجته وأرادته وأهدافه الشخصية ،
ولكنه باعتباره فناناً يكون « إنساناً »
بمعنى الكلمة . إنه « إنسان جمعى »
« Collective man » - « أهى أنه
شخص يعمل فى قوامه الحياة النفسية
اللا شعورية الإنسانية ويقوم بتشكيلها
« علم النفس والأدب » .

ويعتقد يونج أن الفنان من جهة ،
والشخصية البشرية من جهة أخرى لدى
الشخص الواحد ليسا شيئين متفصلين
فحسب ، بل أنهما فى صراع دائم
بينهما . فلكى تنجح الشخصية الإبداعية
فى التعبير عن خصائصها الفنية تعبيراً
كاملاً ، فإن عليها أن تقهر « الأنا »
الخاص بها وأن تلوب فى العناصر
الروحية للمجموع . يقول يونج « كلما
سيطرت القوة الإبداعية ، فإن الحياة
الإنسانية تكون اذن محكومة ومشكّلة
برأسطة اللا شعور فى مقابل مجابهة
الإرادة العزّة الأيجابية ومقاومتها ، ومن
ثم فإن الأنا الشعورية تنحى ألف مجرى
تحتى ، فلا يكون عملها سوى ملازمة
الأحداث قيصير العمل الفنى الذى يتم
قَدراً مكتوباً على الشاعر (أو الناثر) »
ويحدد نهج تطوره النفسى ، فلا يكون
جوته هو الذى يخلق فالوست ، بل يكون
فالوست هو الذى يخلق جوته . .

فلأن يوبنغ قد جعل من الفنان مجرد قابلة تقوم بإيلاء المعبر للفتى .
فشخصيته لا تجد لها تعبيراً في أعماله ،
بل أنه هو ذاته ليس سوى وظيفة لقوى
العقلانية التي وجدت تعبيراً لها
خلال تلك الأعمال الفنية التي تحمل
اسمه . فيوبنغ بهذه الطريقة يرى أن
الفنان المبدع ليس سوى فريسة لقوة
بعض العناصر اللا عقلانية ، وهي
العناصر التي لا تخضع لمنطق الواقع
المحسوس .

والواقع أن نظرية يوبنغ ليست سوى
نظرية واحدة ضمن نظريات كثيرة تحاول
التأكيد على فقدان الفنان لهويته أو
لشخصيته الروحية . فثمة من جهة
أصحاب نظريات أخرى مثل نظرية
« النقد الحديث » ، وثمة من جهة ثانية
زعماء حركة الوجودية ، وثمة من جهة
ثالثة دعاة النزعة الميتافيزيقية .
جميعاً يقللون من أهمية الشخصية
المبدعة . فهدجر - وهو من كبار زعماء
الوجودية - يقول « إن الفنان في عمله
الفتى يكون في حالة لا بمالة ، ويستطيع
القول إن الفنان يلقى نفسه في عملية
الإبداع في سبيل انجازه لعمله الفنى » .

ويوجه عام فنانا نجد أن أصحاب
النظريات المعاصرة يميلون إلى إنكار
الدور الذي تلعبه شخصية الفنان برغم
أنهم ينطلقون من مقدمات أو مزاعم
متباينة . ولكنهم يتجهون إلى نفس
النتيجة . فالبعض منهم وإن كانوا
يعترفون بأن الشخصية الأدبائية هي
عامل مساعد في تطوير الأدب ، فانهم
أما يميزون بشكل قاطع بينها وبين
الحقائق التاريخية المتعلقة بتلك
الشخصية باعتبارها إنساناً ، وإما يتكرومون
أن يكون لها أية أهمية على الإطلاق في
البحث في معنى انتاجها الفنى . فنجد على
سبيل المثال أن الباحث الألماني وولف
جانج كايزر يقول « إن الشخصية الشعرية
لواحد مثل دانتى أو لواحيد مثل أريستو
هي شيء مختلف تماماً عن شخصيتهما
في الحياة ، فلا نجد تطابقاً أو توافقاً
تبادلياً بينهما » .

فأسباب متباينة نستطيع أن نلاحظ
وجود فجوة بين شخصية الفنان الأدبائية

وبين شخصيته التاريخية الحياتية في
شعر الشعراء الرمزيين . ولكن هذا
يتبدى على عكس ذلك في شعر الشعراء
الكلاسيين . فالعالم الشعرى لدى كثير
من شعراء الرمزية يتمركز أكثر ما يتمركز
حول رغبات ومطامح الفرد ، أو بتعبير
آخر حول ذاته . فيجد أن هذه الذات
ليست في الواقع ذات الشاعر الحقيقية ،
بل هي ذات ترتدى أثواب الصورية ، كما
أن أمزجتها ومشاعرها متعارضة على نحو
أو آخر مع الواقع اليومي المعاش ، كما
أنها مغطاة بحجاب من اللا عقلانية .
فيمقتضى المبادئ المقررة في الرمزية
فإن الذات الشعرية لابد أن تختلف
جذرياً عن الواقع اليومي للمرء .
« فالشخص » في الشعر « الشخصية »
في الحياة كانا شيئين مختلفين جداً برغم
أنهما ظلاً مرتبطين ببعضهما بعض .

ولاشك أن من الخطأ الفصل فصلاً
تاماً بين الشخصية المبدعة وبين
الشخصية التاريخية الحياتية ، كما أن
من الخطأ المطابقة تملأاً بينهما .
فالشخصيتان ليستا منفصلتين بعضهما
عن بعض ، وليستا متطابقتين بعضهما
على بعض ، كما أن العلاقة بينهما
متباينة . فليس كل شيء في حياة الفنان
يجد تعبيراً له في انتاجه الفنى ، كما أن
من الخطأ الاعتقاد في أن كل شيء عمل
على تشكيل ذاته الأدبائية يكون صادراً
بشكل مباشر عن حياته الشخصية .

والواقع أن تاريخ الأدب ملو
بالحالات التي تشير إلى وجود مفارقة بين
أحداث حياة الكاتب وقوامه السيكلولوجي
من جهة ، وبين انتاجه الأدبى من جهة
أخرى . ولقد لاحظ بلزاك هذا في
معاصره من الكتاب فيقول « لقد كان
بترارك ولورد بايرون وهرفىمان وفولتير
رجالاً تدل حيواتهم على طابع انتاجهم
الأدبى ، ولكن هذا لا ينطبق بصدد
رابليه الذى كان متمسكاً بالاعتدال
ومتهجاً حياة مختلفة اختلافاً تاماً عن
المواقفات التي اتسم بها أسلوبه ومن
الشخصيات التي أودعها بكتبه . . . لقد
كان يشكو صاحبا الخمر بينما لم يكن
يشرب سوى الماء ، ونفس الشيء يقال
عن بريلا سافارين الذى أخذ في تمجيد
النهم في تناول الطعام بينما لم يكن هو

شخصياً يتناول سوى القليل جداً من
الطعام » .

يبد أننا يجب أن نؤكد أنه مهما
اختلفت الشخصية الفنية عن الشخصية
التاريخية الحياتية للمرء ، فإن الشخصية
الفنية لا تعدو أن تكون ظاهرة تاريخية ،
أعنى أن الشخصية الفنية توجد في إطار
زمانى معين وفي إطار مكانى محدد .
فلذا نحن نتاولنا تطور تلك الشخصية
الفنية من زاوية تاريخية ، فلاننا نجد ما قد
أدخلت شكلها المتميز تدريجياً وطرأ
متباينة في نطق الأشكال الفنية
المتباينة .

ومما لاشك فيه أن اتساع واثراء
الشخصية الخيرية للفنان بمثابة عملية
مستمرة . فما يقوم الفنان الموهوب
باختزانه من انطباعات ومشاهدات خلال
فترة معينة من حياته ، يظفر على السطح
في فترة أخرى من حياته قد تبتد كثيرا
عن فترة استقباله لحياته ، كما أن
خبراته التي تتأتى له تتفاعل فيما بينها
لتشكل نسجاً خبيراً جديداً خاصاً به .

وواضح أن إبداعية الفنان لا تتأثر بما
وقع عليه من أشياء وأحداث ، بل تتأثر
وتتطور وتتطور بما يفهم واستوعبه وتفاعل
عه . فالألم وآمال الفنان ، وما فشل فيه
وما يفرق آفته فيه ، وما لاقاه من احتضار أو
تقدير ، وما عاناه من فقر أو ما رلف فيه
من جلاء وعز وثرأ ، إنما يعمل جميعاً
على تشكيل شخصيته الإبداعية .

ولمنا نعود إلى تساؤلنا الذى صدرنا
به هذا المقال ، فنجيب عنه بقولنا إن
الأدب الإبداعى يسير في عمله الفنى
الإبداعى عبر مرحلتين : المرحلة الأولى
هي المرحلة الإرادية القصيدة ،
والمرحلة الثانية هي المرحلة
الاحتشورية الاستغرافية . فهو في
المرحلة الأولى يكون صادراً عن
شخصيته التاريخية الحياتية وهي مرحلة
تسم بالاختيار ، بينما يكون في المرحلة
الثانية خاضعاً لشخصيته الإبداعية وهي
مرحلة تسم بالجبر . ويختلف طول
هاتين المرحلتين والنسبة بين طريقتيهما
باعتلاف الأدباء ، بل انهما تختلفان لدى
الأدب الواحد من يوم لآخر ، ومن عمل
إبداعى إلى عمل إبداعى آخر . ◆



مسئولية المترجم

د. جمال الدين سيد محمد

تكاد تكون مهنة الترجمة قديمة قدم المجتمع البشري وتمدد أمه وبالتالي لغاته ، وهي أساس أي تقدم ثقافي وحضاري . وكانت الترجمة ولا تزال تهدف إلى زيادة التفارب بين الأمم وإلى تدعيم وشائج التفاهم بينها وإلى التوفيق بين آرائها وإلى الاستفادة من تجارب الغير وخبراته . ومما لا شك فيه أن الترجمة تفتح مختلف نوافذ الفكر لكي يستمتع بنسبهما كل من يحب ويرغب بدلاً من الاقتصار على نافذة واحدة ، والترجمة أيضا تتيح لأي شعب إطلالة واسعة على الثقافة والأدب من جميع أنحاء العالم . وهكذا فإن الترجمة توسع محيط المعارف وأفاق المعرفة وتكملها كما وكيفا بحيث تتجاوز كل الحدود وتخطي كل العقبات .

وحيث أن الترجمة كانت هي الوسيلة التي ساهمت في تقليد عظمة عطاه أدينا الكبير نجيب محفوظ أدبيا وفنيا وإنسانيا فإنها دلعت أيضا إلى زيادة مسؤوليات المترجم وإلى تعاظم مهامه ، وكما رفعت من شأنه وزادت من قدر عمله .

ومن المؤكد أنه لا يدرك صعوبات الترجمة وهمومها ومتاعبها إلا من عاينها وكابدها وإلا من تبين من صعوبة نقل الأفكار ، أي ترجمتها ، وصعوبها في صيغة عربية سليمة سلسلة . ولا شك أن خطورة وسائل الإعلام وذيوعها الرهيب قد زاد من خطورة المزالق السياسية والفنية واللغوية التي يتعرض لها المترجم ، ومن ضخامة التبعات الملقاه على عاتقه وجبل هذه الصعوبات تشير إلى

حتمية أن يتمتع المترجم بخصائص ومواهب متميزة تساعده على حسن تأدية عمله وعلى التزامه بالدقة والأمانة فيه . أما من لا يتمتع بهذه الخصائص ومن لم يهبه الله هذه المواهب فهو في حل من الاقتراب من مجال الترجمة ومن الأفضل له أن يمارس عملاً آخر .

وتحتل قضية الترجمة باهتمام كبير على صفحات المجلات العربية سواء أكان ذلك بالمدح أو بالقدح . واعتقد أنه قد آن الأوان وخاصة بعد حصول أدينا نجيب محفوظ على جائزة نوبل — إلى إجراء عربي عام وشامل من قضية الترجمة وما يربط بها من قضايا ، فمما لا ريب فيه أن مثل هذا الحوار البناء سيصبح الكثير من المفاهيم الخاطئة المتوارثة في أذهان كثيرين ، بل وفي أذهان عديد من المثقفين والممارسين في هذا الحقل . وقد يقودنا مثل هذا الحوار إلى إيجاد حلول جذرية لكثير من الأمور المختلف عليها في هذا الحقل الهام .

وتصلدت آراء الكتاب عن الترجمة ، فمنهم من يرى أن الترجمة من أجل المهن وذلك لأن المترجم يلعب دور الوسيط ويهيء الاتصال بين العفول . ويعتقد فريق آخر أن الترجمة فن جميل لأنها نوع من الإبداع والخلق لا فسكار النص الأصلي ومعاتبه . ويعتبرها فريق ثالث أنها مغامرة خطيرة أسهل ما فيها هو معرفة معنى الكلمات كما وردت بالقواميس وأصعب ما فيها هو فهم هذه الكلمات بصورتها الصحيحة التي جاءت في السياق وإن اختلفت عن معناها الوارد بالقواميس . وهناك فريق رابع يعتبر الترجمة علماً له كل المقومات والأسس العلمية اللازمة . ثم أخيراً هناك القول اللاتيني المصحف الذي يعتبر المترجم خائناً . نعوذ بالله من مترجمين الخونة الذين لا يراعون الأمانة في نقل الألفاظ والأفكار . ويشير هذا التعدد للآراء في وصف مهنة المترجم إلى خطورتها البالغة وإلى ما تتطلبه من صفات متميزة وخصائص جوهرية لا بد وأن تتوفر لدى كل مترجم يرغب أن ينطبق عليه ذلك القول

اللاتيني

ولقد بات من الحقائق المؤكدة أم مهنة الترجمة لا تقل إبداعاً وعقلاناً عن التأليف الأدبي ذاته ، فالمترجم لا ينقل فحسب الألفاظ والجمل والتركيب اللغوية من لغة إلى أخرى ، وإنما ينقل أيضاً المشاعر والأفكار والمعاني والأساليب وكذلك دلالات الكلمات وإيحاءاتها وهي أعمال لا يمكن أن يقوم بها إلا فنان مبدع خلاق . ولا يفوتنا هنا أن تنوه إلى أن كثيراً من الأدباء العرب بدأوا نشاطهم الفني بالعمل كمترجمين أو بممارسة الترجمة بجانب عملهم الأدبي ، وإذا كنا على سبيل المثال لا الحصر العملاقين طه حسين وميلاس العقاد وما قلنا من ترجمت رائدة .

والمترجم مسئول ، أولاً وقبل كل شيء ، أن يكون على معرفة جيدة باللغة الأجنبية التي سترجم منها . ولكن من المعلوم أن إجادة اللغة الأجنبية وحدها لا تكفي ، فلا يمكن بالضرورة لكل من يجيد لغة أجنبية أن يجيد الترجمة منها إلى لغته . ومن الحتم في هذا المضمار أن تنوه إلى أنه لا تكفي فحسب معرفة اللغة وقواعدها بل ينبغي الاحساس بروح اللغة وتقاليدها وتطورها عبر القرون وإيصالها الأدبية البارزة . ولا بد من ادراك الفروق الطفيفة في أساليب اللغة ، ويجب أن يكون على علم بالأمثال الشعبية والأقوال المأثورة . وينبغي أن يكون مستعداً لفهم التورية والكلمات والعبارة الدارجة والتعابير الإقليمية والمحلية .

ومن المستويات الأساسية للمترجم أن يجيد لغته التي ينقل إليها وذلك حتى يتمكن من تطويعها لقبول المعاني الأجنبية . وهذا أمر كثيراً ما يتم إغفاله وعدم العناية به . إلا أن الحقيقة التي تبينتها منها خلال ممارساتي العملية في هذا المجال لفترة طويلة من الزمن أن من لا يجيد لغته العربية لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يكون مترجماً أميناً فالترجمة ليست فحسب نقلاً أميناً

للألفاظ وللأفكار بل هي أيضاً نقل لروح النص الأصلي ولأساليبه وتركيبه على قدر الإمكان ، ولا يتأتى ذلك إلا للمترجم المتمكن من ناحية لغته التي ينقل إليها . أما إذا قلدت اللغة بالمترجم فسيصعب عليه أن يترجم ترجمة سليمة آمنة يمكن التعويل عليها .

وقد يتصور البعض ممن لم يكابدوا عملية الترجمة ولم يخوضوا تجربتها أو ممن لا يدركون صعوبة نقل الأفكار وصوغها في قالب عربي بما لا يخرج الكلام على وجهه — أنه من اليسر كل اليسر اختيار اللفظة الملائمة عند الترجمة ، وذلك لأن الكلمة تنسب معناها من سياق الجملة وليس ولها لمعناها الوارد بالقواميس . ولذا فإن اختيار اللفظة المناسبة عملية بالغة الصعوبة حتى بالنسبة للمترجم الذي يستشير المعالج ويقتضي السلام منها . وذلك لأن المترجم لا بد وأن يقوم بعملية اختيار اللفظة بناء على إدراكه الحقيقي للحظي للمعنى المقصود في هذا الموضع وعلى فهمه للروح التي يحثها النص بحيث يتقن اللفظة المناسبة التي تزدى المعنى المطلوب دون زيادة أو نقص . وهذه القضية من القضايا التي حيرت العاملين في مجال الترجمة قديماً وحديثاً ، ومستحيرهم أيضاً في المستقبل مادامت الترجمة وسيلة لنقل معارف وتجارب الأمم وثقافتها .

والإيجاز البليغ من مسؤوليات المترجم وشروط أساس من شروط صحة الترجمة ودقتها ، ولا بد للمترجم أن يتقن بقدر الإمكان عن ترجمة اللفظة الأجنبية الواحدة بجملة ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة . ومن شروط صحة الترجمة كذلك الانسجام بين اللفظة المترجمة ومكانها في الترجمة مع صق الأداء للمعنى المراد . ولا بد أن يحرص المترجم على جمال اللفظة المتقاة للترجمة وعلى نفور اللوق العام منها ولا تحمل معنى خاصاً يفضيها العامة . فمن المعلوم أن هناك ألفاظاً يأباه اللوق العام ، لا لغزائها ولا لخشونها ولا لنقل حروفها ، وإنما

لتشابهها في التعلق مع ألفاظ أخرى متفرقة تختلج الحياة .

والترجمون مسئول أن يكون لديه حصيلة واسعة من المعلومات العامة في مختلف فروع المعرفة . ونجد في هذه المسألة رأيين مختلفين . فهناك من يتنادى بتخصص المترجم في موضوع أو مجال معين يفهمه ويجيد الترجمة فيه بعد أن تأتى في دراسته وتعمق في مفاهيمه وكشف أسراره وفعاليته . ويدللون على ذلك بأن ترجمة الموضوعات العلمية لا يقوم بها إلا مشغل بذلك العلوم . ولكن صعوبة التخصص تكمن أساساً في قلة عدد المترجمين في العالم كله ، كما وأن المترجم المتخصص في حجة إلى أعداد طویل المدى .

وينادى الرأي الآخر بأن يكون المترجم واسع الثقافة ويكاد أن يكون يشبه بذاكرة معارف متجددة تشمل مختلف صنوف المعرفة وتتصق في جميع مجالات الحياة ، فهم يطلبون المترجم بأن يكون على علم بتاريخ و الجغرافيا والقانون والاقتصاد وعلى قدر من العلم بالطب والزراعة والصناعة وما إلى ذلك . وهذا مطلب مثالي يستحيل تحقيقه ، إلا أنني أعتقد أن على كل مترجم مخلص في عمله أن يضعه هدفاً رئيسياً نصب هنيهة يسعى لتحقيقه بكل ما أوتي من قوة وإرادة .

أما عن حال الترجمة والمترجم في بلادنا فحدث ولا حرج .

ولطالما تكررت الدعوة إلى عودة النظرة الجادة إلى أهمية الترجمة وبالتالي إلى أهمية المترجم وذلك بعد أن أصبح حال الترجمة في بلادنا لا يرضى أحداً على وجه الإطلاق وقررت الترجمة أن أزمة مرضية شبه مستعصية تصافرت عدة عوامل على تصعيدها .

وقد لا أكون مبالغا إذا قررت أن المسئول الأول عما آل إليه حال الترجمة في بلادنا هم المترجمون أنفسهم الذين أصعبوا كثيرهم من أصحاب المواهب والحرف يهرعون

إلى حيث المكسب السريع والريح والحظير سواء بالعمل في الدول العربية أو فيما يسمى بشركات الافتتاح وما شابهها دون الإكترات بتسمية قدراتهم ومعلوماتهم في حقل الترجمة من ناحية ، ودون الاهتمام بتسليد دينهم لبلادهم عن طريق القيام بترجمة بعض الأعمال الأدبية الهامة من ناحية أخرى . ومن هنا خلا الميدان في أبطاله وفرسانه وأخذ يصول ويجول فيه شباب لم تتضج بعد تجربتهم في الحياة أو في مجال الترجمة . ونظرة واحدة إلى كمية الكتب التي تمت ترجمتها في فترة الستينات ومقارنتها بما تمت ترجمته في السنوات الأخيرة تبين لنا أن اليوم شامع وتؤكد صحة افتراضنا السابق .

ولسنا فمن الحتم أن يسمى المخلصون من العاملين في حقل الترجمة إلى توضيح مطالبهم ومن أهمها المساواة بينهم وبين الأدباء حتى لا يرحل باقي المترجمين إلى حيث يلقون المزيد من التقدير الأدنى والمادى نظير عملهم الخلاق ، وإلى مكان لا يمترون فيه أنصاف مؤلفين . ويقع على كاهل دور النشر ، سواء أكانت تابعة للقطاع العلم أو القطاع الخاص ، مسئولية كبيرة فيما آل إليه حال المترجم والترجمة في بلادنا . فقد تأصل في أذهان المهنيين على أمورها ، لسبب أو لآخر ، أن الكتاب المترجم ليس كتاباً تجارياً ، أي لا يعود عليهم بالريح والوبر . وهذه فكرة خاطئة من أساسها لأن الكتاب المترجم لو توافرت له الظروف الملائمة ، وعلى الأخص الجانب المادى منها ، وكان مستواه طيباً لعاد عليهم بريح ، ربما أكثر من كثير من الكتب المؤلفة ، فما زال شعبنا شعباً يعيش القراة .

والحقيقة الأخرى التي تعوق نشاط المترجم هي وجود نسوة من « الاستعمار اللغوى والأدبى » يسيطر على عقول العاملين في دور النشر ، وأقصد بهذا الاستعمار السيطرة الكاملة للغتين الانجليزية والفرنسية على ما يترجم في الساحة المصرية وبالتالي

العربية . والحق أن هناك عدداً من الترجمات من بعض اللغات الأخرى بيد أن تفوق هاتين اللغتين دون غيرها واضح ، بل أن هذا التفوق وهذه السيطرة يتغلغلان إلى مجال اللغات الأخرى . ولست بحاجة إلى أن أدلل على قولى هذا بذكر ما قامت وتقوم به بعض دور النشر من نشر مترجمات ليست مترجمة من لغتها الأصلية ، بالرغم من أننا نعلم أن الترجمة عن الترجمة هي أسوأ أنواع الترجمات .

ثم أننا قد لا تعلم أن الشعوب التي تتحدث بلغات غير مشهورة ، وهي في معظمها من شعوب العالم الثالث ، مثل شعوب أوروبا الشرقية وبعض شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، لديها آداب رفيعة ولها منجزاتها الأدبية الرائعة التي تستحق أن تعرف عليها . وأفضل دليل على ذلك هو حصول بعض أدباء هذه البلاد على جائزة نوبل للآداب فمن يوغسلافيا حصل الأديب « إيفو أندريتش » على هذه الجائزة في عام ١٩٦١ ، وحصل عليها الأديب البولندى « فيلوش تشاسلاف » في عام ١٩٨٠ . وحصل عليها « جابريل جارسيا ماركيز » من كولومبيا بأمريكا اللاتينية في عام ١٩٨٤ . وحصل عليها في ١٩٨٤ الشاعر التشيكى « يارسلاف سافرت » . ومن هنا وجب علينا التعرف على آداب هذه الشعوب ووصلتنا الوحيدة إلى ذلك هو هذا الإنسان المتواضع ، المترجم .

إن مسئوليات المترجم كبيرة وهوموم عديدة . واعتقد أنه لن يتحقق للمترجم في مصر وفي العالم العربى أية مطلب بدون إنشاء اتحاد خاص بالترجمين على فراق اتحاد الأدباء وغيره من الاتحادات والائات وأسوة بما هو موجود في كثير من دول العالم المتحضر . ويمكن أن يصدر هذا الاتحاد مجلة تكون لسان حال وترعى هذا الفن الجميل وتشر المعلومات الصحيحة عنه وتعرف بالتطورات الجارية في هذا المجال ، وتعمل أيضاً على حل مشاكل المترجمين وإزالة همومهم وتوعيتهم بمسئولياتهم الجسام .



فرائز كافكا وظاهرة الاغتراب

د. شبل الكومي

مقدمة

ان منزلة كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كروائي والروائيين الأربعة أو الخمسة على المستوى العالمي في النصف الأول من هذا القرن مسألة تم حسمها إلى حد ما . انه في منزلة بروسست ومان وجويس . قد تنقص كافكا الحرية الفنية ذات البراعة المعقدة التي لدى توماس مان أو تنقصه الرؤية النفسية الشاملة لدى بروسست ولكن لديه صدق فريد كروالي استطاع أن يحللي بأسلوب فني رفيع أزمة الإنسان المعاصر . فهو يصور بدقة مخيفة رحلة الإنسان المعاصر في رحلة البحث عن الذات .

وقد يبدو أن أسلوبه يتميز بالبساطة . ولكن تلك البساطة الخادعة تواصل تحير نقاده . فعندما أعطى (توماس مان) (لالبرت أينشتين) إحدى روايات كافكا ليقرأها ، أعادها (أينشتين) إليه بعد أيام قليلة مترقياً بفشله في نهائها . وقال : أن العقل البشري ليس على هذا النحو من التعقيد .

ويحتاج القارئ في هويته : انه واقعي ، عبقري ، متشائم ، متفائل ، سخر ، ديني ، علمي . انه في رأي

البعض يكتب عن كل انسان وعند البعض الآخر انه لا يكتب إلا عن نفسه . ولا أظن أن أديباً واحداً أجمعت المتضادات في وصفه مثلما أجمعت في كافكا دون أن يستطيع أي منها أن يتأل امتياز الصالح من هويته الحقيقية . ففيما كان البعض يصفه : بأنه واحد من كتاب الواقعية ، اعتبره فريق آخر الأرماسة الأولى التي دشت مدرسة العبث في الفكر الأدبي المعاصر . بينما ظن آخرون أنه يلق في طلبه من أرسى مقومات الأدب الوجودي ، ونهياً لآخرين أنه أول من وضع أسس الأدب السريالي ، وتتابعت الشخصيات متتلفة : فهو اشتراكي ، ملحد ، مؤمن ، متشائم ، وداعية من دعاة اليأس والقنوط ، حتى بلغ الأمر أن ارتفعت في أوائل الخمسينيات ، في باريس المشهود لها بسعة الأفق ورحابة الصدر ، وبالقدرة على أن تتقبل برضى التيارات والاتجاهات الفكرية دون أن تفقد صبراً أو أن يضيق بها صدرها - بلغ الأمر درجة أن ارتفعت فيها صيحة تطالب بإحراق كافكا ، للمرة الثانية في الواقع ، بعد أن كانت تيران حريق الكتب الشهير في برلين ، قد التهمت ما كان هنالك من

سريري في الليل ويحملني إلى الشرفة وأنى لهذا مثل هذه التقاية بالنسبة لي؟
هنا نرى بدايات هذا الشعور بالنسبة
والاضطهاد مما الذي ساد حياة كافكا
وأعماله. فبدون تنوع في آخريات
حياته، نجده يفسر ويبرر أعماله دائماً -

بشكل عقلاني وشعوري - بدافع من
سلوكه ضد سلطة أعلى تروجه الاتهام.
ضد الأب، ضد السلطة، وأخيراً ضد
نفسه. ذلك لأن الاتهامات النافذة تتم
من جانب ذلك الجزء الأعمق الدفين في
وجوده. ويحدث أحياناً أن تتداهى
معقولة الدافع، وهو يحاول رد اتهامات
قاضيه، يستخرج اتهامات أكثر رعباً
بطريقة جنون العظام وذلك بتوجيه
الاتهام إلى النفس.

إن الحادثة تعنى الكثير بالنسبة
لكافكا، فبالرغم من أنها ليست سوى
بداية صغيرة، فإنه يبدو أنها تبلور ذلك
الشعور بالمعنية داخل المنزل الذي
شكل طفولته. وبسبب هذه العزلة التي
فرضها أب واضح أنه لا يميل باحتياجات
أطفاله العاطفية، فإن كافكا تعاطف مع
وحدة واختراب الإنسان المعاصر. وظل
يعتقد أن الحياة يجب أن تكون على الإنسان
أن يتجزه. فهو يشبه الحياة بتزعة
ويقول: يبدو الأمر بشكل تقريبي كما لو
أن هناك شخصاً ما عليه - في كل مرة

قبل أن يقوم بتزعة - ألا يكتبني بفعل
نفسه وتمشيها وما إلى ذلك - وهذا
وحده مثير للضيق بما فيه الكفاية - ولكن
عليه أيضاً (حيث أنه في كل مرة تقصه
شرويات التزعة) أن يسحب ملابسه

ويصنع حذاءه وينزع قممته وينزع عصا
تجبره وما إلى ذلك. وبطبيعة الحال هو
قادر على إنتاج كل هذا بشكل
طبي، ولكن عندما يصل إلى الهدف
الذي قصده تتهاوى أشياء جميعاً تجاهه
ويقف حارياً وسط الغثايات والخرق.

والآن يبدأ عذاب المودة.

لكن كافكا لا يستسلم لهذا الأحاسيس
بالعندية، فهناك مرات كثيرة يحن فيها
إلى الصحة الروحية والعقلية
والجسمانية. ففي رسائله وكذلك في
يومياته لا يهجد الإنسان كافكا شاعراً
بالمرارة لآراء الظروف التي يرغم على
العيش فيها فحسب، بل يجد أيضاً

محاولة لصياغة فلسفة يسترشد بها. يرى
في تلك اليوميات أيضاً بجانب الإنسان
المتعب الذي يكاد عصابه أن يشله عن
الحرية، نجد الفنان المبدع الذي كتب
الاستهلال الذي لا ينسى ليوم ٢١ يوليو
١٩١٢:

لا تأس حتى من كونك لا تأس.
عندما يكون كل شيء قد انتهى، فإن
قوى جديدة تأتي زاحقة وهذا بالضبط
يعني أنك حي. وإذا لم تأت هذه
القوى، إذن فإن كل شيء يكون قد
انتهى هنا مرة وإلى الأبد.

وعلى أية حال هذا أقرب شيء يصل
إليه كافكا للوقوف في وجه القدر. لكن
الاستجابة دائماً سلبية. فلا يوجد شيء
من (بروميثيوس) أو (فاوست) في
كافكا. إنه يميل لأن يحزن عن أن
يتحدى. والصراع - سواء بين الأب
والأبن، والسلطة والفرد، أم بين الأنا
والهيو - هو دائماً عند كافكا صراع بين
الوجود المملوك للحياة والمخالي من
الهدف، المجرّد من الشعور أو الإرادة
الحرّة، والطريق الذي يكاد يكون
مستحيلاً حيث تكون كل خطوة للأمام
خطوة مريكة، والتي قد تكون نهايته
الجنون أو العلم أو الإبداع، ولكنه على
أية حال طريق الوهي والمستحيل.

إذن يتساءل الإنسان لماذا لم يتم
بمحاولات أقوى لطرد ذلك الاحساس
بالقلق؟ من السهل أن تتبين شيئاً نبويًا
في هذا، تتبين أن كافكا كان يكتب
لحصول على أجوبة للمشاكل التي كانت
تعلمه والتي هي نفس الوقت مشاكل
الإنسان المعاصر. إننا نقرأ كافكا لأنه
يقدم لنا تقدماً للحياة وتفسيراً لها. فمما
لا شك فيه أن أدب كافكا يصور لنا عالماً
المعاصر والذي يمثل الخلفية التي
نتحرك عليها. قبل كافكا كان كل شيء
واضحاً ومحدداً ومعرضاً بلغة مباشرة،
وكل شيء لا بد أن يسود إلى
الخلاص. حتى الموت يكون موتاً
جليلاً ومهيّباً وليس عيباً. في عصرنا
هذا لم يعد مكان لظهور بطل بروميثي أو
فلوستي، إن الأبطال الذين أماننا يكن
أن نصفهم بأنهم هاميتيون فالترنوخ التي
في جدار أنفسهم أحجز عن الانكماش أو
الشقاء، وحتى لو نجح الفرد في استمده

ثقتة بنفسه فهذا لا معنى له. فلا بد وأن
إنسان هذا العصر راغب في استكشاف
الجانب الأكثر حكمة من نفسه، وهو
قانع بالعيش بالطبقة الواحة في عقله.

فأبطال روايات كافكا الثلاثة ليسوا
أبطالاً بالمعنى الرومانتيكي، إن عالمهم
عالم هش تحيل ذو أطر بسيط معطيه
فلسف. إنهم تجريدات شاحبة لأناس
يحمون في فراغ كونى ومحاصرون
بذكرات باتسة. وعلاصة القول إن
كافكا يقدم في أعماله دراسة لقضية من
أهم قضايا الإنسان المعاصر:
الاغتراب.

يُعد مصطلح الاغتراب على حالة
تصف بكونها معرفية ووجدانية في الآن
نفسه. وهو ينطوي على الالتفات إلى
وجود الآخر وعلى الشعور بالتفرد منه
محصوياً بالاحساس بأن هذا أمر يجب
أن لا يكون. ولا فخرية والآخرين، من
الشرط الضرورية الأولية للاحاساس
بالاغتراب. و«الآخر» هنا هو مجرد
وجود متضاهي مع وجود «الأنا» الذي
ينشئ الاغتراب بالقياس إليه وحده.
لكن سواء نظر الشخص إلى أنه
يضمحل: فاعلم أن غيري أو على أنه موضوع
للتعامل من جانب الآخرين فإنه إما أن
تكون مصدر للاغتراب أم موضوعاً له.

ويزودنا الديالكتيك القائم بين «الأنا» و
«الآخر» - مع ملاحظة أن «الآخر»
يتضمن أيضاً «الأنا» بمعنى من
المعاني - بالمفتاح الذي يجعلنا نفهم
أن تصور مرتبة أعلى من مراتب الذات
الواحة بنفسها، الشارة بالضرورة
بوجود الآخر من خلال واقعة الوهي
بالذات هذه، تستطيع فيها الذات أن
تحقق كثيراً من الفضائل ومن اكتمال
الوجود في ذاته أو الوجود الشيء وذلك
عندما تصل الذات إلى مستوى الذات
الواحة بنفسها. تلك مرحلة لا اعتقد أننا
سنصل إليها أو نود أن نصل إليها
فالحضارة من وجهة نظري هي استجابة
إبداعية للشعور بالقلق والتوتر ولكن
حيث أنه هناك استجابة إبداعية لهذا
الشعور بالتوتر - هناك استجابة سلبية
له. وهذا الفرق هو ما يحدد الفرق
القائمة بين الأشخاص والحضارات.

في رواية أميركا يترجم كافكا هذا التوتر إلى رحلة بحث ليعلول البطل فيها ان يجيب على السؤال الأول : كيف نعيش ؟ فالرواية تصور حياة كارل الذي يواصل طريقاً يكتشفه الغموض فتراه يفرق في مستقبل لا يستطيع أن يواجهه . ويتخذ المؤلف من الجنس معادلاً موضوعياً لتطوير الوعي عند كارل ، ولا ينسى كافكا أن يضيء جواً من الشك فيما إذا كان كارل يتقدم في الواقع من الجنسية المثالية في فترة المراهقة إلى جنسية أكثر نضجاً مع الجنس الآخر . ومن المؤكد أنه لم يتطور بشكل مغاير ، وذلك لأنه يجمع ويختزن التجارب ولكنه لا يتعلم كيف يحصنها وكيف يستفيد منها . لفظل شرباً وجهامدا .

ويمثل المم يعقوب الضياع الآخر . ومع ذلك يصور كافكا حياة المم غريبة ومحددة بإطار المنزل الجامد . كما يقول المم نفسه . ويرى المم أنه إذا أراد كارل أن ينسج عليه أن يمتدح آراء المم يعقوب . ومع ذلك توجد لحظات كثيرة في الرواية يحس فيها المم يعقوب إلى عالم الحب والمشاعر الدافئة التي كانت موجودة قبل ممارسة العمل بهذا الشكل . فالمم وكارل يخلان منهجين مختلفين في الحياة ، وهناك من المذهب الأخلاقي ما يحكم على طريقة المم في الحياة بأنها طريقة راعية خيرة ويحكم على طريقة كارل بأنها سيئة وفاسدة ، كما أن هناك مذاهب أخرى تحكم على بالعكس . ويصور كافكا ويتناقض من حيز الإنسان في الوصول أية بصيرة حقيقية وأية معرفة بالخطوة بالطبيعة الواحدة . وعموماً كانت لدى كارل فسحة عبر الطريق من الألم واليأس يرسل إليهما قبل أن ينمو إلى (ك) بطل رواية المحاكمة .

يمكن القول إن كافكا لم يكتب ثلاث روايات ، بل كتب رواية واحدة ثلاث مرات . ومن المؤكد حقاً أنه يواصل في الكتب الثلاثة أن يعزف بتوحيه على النية نفسها . أن رواياته الثلاث عن الإنسان والمجتمع قد تختلف في التفاصيل ، لكن الاهتمام الواضح فيها

جميعاً هو محاولة الإنسان أن يتنمض ويتكامل في صيغة رفاقه وزملائه . لقد فكر كارل وروشان في رواية أميركا أن يفعل هذا عن طريق البرهنة على براءته وفكر (ك) كما يسمى مرة أخرى أن يفعل هذا في القلعة ، آخر الروايات الثلاث وربما اعتقدها وأكثرها دلالة ، عن طريق الانتماء والاستقرار .

لكن ما هو المقصود باختراق الذات عن نفسها ؟ في الموقف الطبيعي تبدو النفس في حالة من الموضوعية ، وتنتظر إلى ذاتها على أنها موضوع من الموضوعات المتكررة الموجودة في العالم . لكن عندما تكشف النفس طبيعتها المتعالية في جوهرها تكشف أيضاً النتيجة المترتبة على هذا ، اضنى انزعالها الذي أدى بدوره إلى حالات وجدانية أزدادت حدة في هذا العصر عنها في العصور السابقة وإن كان تنظير تلك الحالة ووضع أسسها النظرية تعود بها إلى الكينيتو الديكارتي ' . فعندما تبين للإنسان أنه كائن متوحّد أدى به هذا الاكتشاف في الفلسفة الوجودية التي شاعت في أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية إلى علة مشاعر وصفت وصفاً متبايناً باستعمال كلمات مثل : الرعب ، والحصر النفسي ، والشعور بالدوار أمام انهيار القيم ، والغياب وما إلى ذلك . والحق أن اكتشاف هذه الحقيقة قد صاحبه حالة من فقدان المعنى وضياح الدلالة . ولهذا ليس من المستغرب أن يكون شغل الفلسفة المعاصرة هو البحث عن الدلالة وإرساء علم يسمى على الدلالة Semiology . وكان لفقد الدلالة والمعنى في هذا العصر وصل إلى درجة حتى بدا أن المخرج الوحيد من المأزق المستغلّق هو في الاتجاه إلى المخدرات والجنس والانتحار والقتل . وفي عبارة واحدة في الانتباه إلى ما كان يدعو إليه اندريه جيد بالفعل . ولكن هذا لا يمنع من ظهور اتجاه آخر ديني في جوهره في مقابلة هذا الاتجاه المعنى . ويقدر ما كان الاتجاه الأول مرفوض كان رد الفعل له شديد في التطرف . وكلا الاتجاهين في جوهرهما ليس إلا السعي للحرية والسلام وتحرير النفس . والاستقلال والاكتفاء الذاتي

والسعادة . ولكن مثل تلك الأفكار تعكس الفلق حول طبيعة النفس الانسانية . وتفسر إحجام كثير من الناس عن الانخراط في الحياة الاجتماعية الحديثة ليعملوا إلى إجابة على تلك التساؤلات ، ولكن كل هذه ليست إلا علامات للاغتراب مفهومها بمعنى العزلة والانعقاد .

وعلى هذا فإن مشكلة الاغتراب ينبغي أن تفهم خارج أي نطاق ديني . فالدين أحد مظاهرها . كما أنها ليست مشكلة بعض الطبقات التي تنسب إلى بعض المجتمعات ولكنها تتصل بالطبيعة الإنسانية في مراحل معينة من التاريخ . انها تتصل بحياة الإنسان الوجودانية واهتمامه الفاعل بالقيم باعتبار انها تمثل أجزاء متكاملة من تجربة معيشة في جوهرها . والاستجابة لهذا الشعور أدّى بالإنسان إلى التمدد في محاولة تطهير ذاته إلى درجة التطرف سواء على محور الدين أو السعادة محاولاً الوصول إلى درجة الإنسان الاسمي ، والجنس الراقى وما أدى إلى كوارث نتيجة لظهور النازية .

وتمثل رواية المحاكمة ، من وجهة نظري ، محاولة الإنسان لتطهير ذاته للفضاء على اغترابه . لقد اتفق (ك) بطل الرواية عاماً يبحث عن حياة ممكنة لا اثم فيها . عن حياة حافلة بالمعنى ، ولكنه لم يجد إلا موتاً بلا معنى في ميدان مهجور يسكن جزار . ولا يترك وراءه سوى الخجل لموته بعد أن كان قد اكتشف أن لا براءة مطلقة .

لقد جلب تيغوريل (المحامى) كرسبه نحو السرير وواصل في صوت خفيض . لقد نسيت أن أسألك أولاً أي نوع من البراءة تريد . هناك ثلاث إمكانيات وهي البراءة المطلقة ، والبراءة مع وقف التنفيذ والتأجيل غير المحدد . وأفضلها بطبيعة الحال البراءة المطلقة ، البراءة ليس لدى أدنى تأثير على هذا النوع من الحكم . فيقدر ما أعرف لا يوجد أي شخص يستطيع أن يؤثر في حكم البراءة المطلقة . المحلل المحدد الوحيد هو براءة المتهم . ولما كنت برئياً بطبيعة الحال قد يكون ممكناً بالنسبة لك أن

تقيم قضيتك على برامتك وحلها . لكن حينئذ أنت لن تحتاج إلى مساعدتي أو المساعدة من أي إنسان .

من منطلقات هذا البحث أن وجود «الأخر» والوعي به بمعنى من المعاني هو الذي يقوم عليه وجود العالم وبهذا المعنى نفسه فإن الالتجاء إلى «الأنأ» يمثل الوجود الذي يعلو على وجود العالم ، أي على كل ما هو آخر . وهكذا فإن عالم الأشخاص يكون العالم النموذجي لوجود «الأخر» وهو الذي يجد فيه الإنسان فردوسه أو جحيمه وشعر المرمه فيه أما بانه في بيته أو مغترب . ولكن الآخر ليس مجرد آخر عار ، انه على الأقل كان يميل للوهلة الأولى منظم تنظيمًا اجتماعيًا . فالإنسان لا يبرجود في عالم عار تملأ من المعنى ، بل في عالم يخضع لنظام اجتماعي ، وإلى حد كبير له مغزى اجتماعي . لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين اللذين يجندهما الإنسان جاهزين لاهمه ، فإن عليه أن يعيد هذا التنظيم أو— كما يقول الوجوديون — يخلق به في العالم ، لا باعتباره مجرد شخص بل على أنه شخص له جسد معين ، ينتمي إلى أسرة معينة ، وإلى ثقافة محددة تمر بفترة معينة في تطورها التاريخي ، ويولد في مجتمع له نظام محدد تحديداً كبيراً وله تطلعات محددة وله نظامه المعين من الثواب والعقاب ، وكل فرد يتلقى هذه الأنظمة ، وعليه أن يتوافق معها ويتعاملها بطريقة الخاصة . ولكن عملية التوافق مع هذه الأنظمة لا تنتهي ، كما لا تنتهي أيضاً الرغبة في تخطيها . وبين الاغتراب والتغلب عليه يجري ذلك الديكاليكتيك الخالد الذي يمارسه الإنسان على كل المستويات .

هناك طريقتان للتغلب على الاغتراب ، أولاً بانضواء الآخر لأرادتي وهذا يتم بتسلط حقيقي ويظهر أول ما يظهر في مجال المعرفة ثم الفعل ، بل إن المعرفة ذاتها لا تحقق وجودها إلا عندما تقود إلى الفعل ، والطريق الآخر هو محاولة التغلب على الاغتراب من طريق الدخول في علاقة إيجابية تتصل بالشعور بوجود الآخر . هذا لا يعني فقط

وضع الآخر أمامي بل يعني تقبل وجوده والاقرب به وتقدير غيريته . وهذا ما يقدمه كافكا في رواية القلعة .

إن رواية القلعة في جوهرها دراسة للملاقات : علاقة الفرد بالمجتمع ، علاقة الانأ بالهو ، علاقة الفكر بالعقل . بل وتعتبر تلك الرواية أكثر أعمال كافكا شمولاً ويمكن تصورها على أنها نوع من توضيح القوى التي سيطرت على حياة كافكا . فالأرضية الانفعالية للرواية يسيطر عليها خوف من الحياة ، ويشعر الشعور بهذا كما لو كانت الحياة معركة قائمة متواصلة ولكن لا تزال مشربة بأمل دائم نحو المستقبل . ولهذا نجد أن «و» إذا كان قد وافق على أسطورة القلعة في حصانتها وقوتها الغريبة فلا لشئ أن رغبته الحقيقية أكثر تعقداً عما تصور أنها عليه . أن يقتله الآخرون ، أن يتربص به الآخرون . أن يعطى دوراً لؤيدي هي مسائل ضرورية في غاية الحيوية بالنسبة له . وهذا هو السبب الذي يدفعه إلى مواصلة شق طريقه إلى القلعة موافقاً على التوافق في شئ الأمور في كل لفتة . فالطريق الآخر سيكون هو طريق الزلة الذي يحاول — يالسا — أن يهرب منه .

تقدم لنا قصة «الحجر» البعد الثالث من أبعاد الاغتراب : أي الطبيعة فإذا ما تصورنا «الأخر» على نموذج المادة غير الحية فإن الآخر المتعالي يمكن فقط أن يبدو على أنه موجود هناك بغير اكتراث ، وعلى أنه موجود ليشرح الناس بالفضايح وسط الأمكنة الفارغة في الكون الفسح . وتقوم العلاقة الوجدانية في موقف كهذا على شيئين اثنين : أولاً على مبادرة الإنسان نفسه ، وثانياً على ضرب من الإسقاط في عالم الطبيعة لاحاسات الإنسان . وبهذا يكون الآخر المجرد الذي يملو وجوده لأحوال الخاصة متضمناً في الموقف . والانتفاذ إليه هو الانتفاذ إلى وجود «الأخر» المتعالي ، الذي يمكن أن يتصوره على أنه «الله» أو الطبيعة فإذا أخذ الآخر على أنه الطبيعة فلان الاستجابة الإيجابية للاغتراب قد تأخذ شكل التسلط على الموضوع مفهومًا بصفة خاصة على أنه الطبيعة . فللشعور بالاغتراب أما أن

يتخذ صورة معرفة أو صورة في الفعل والتطبيق . فالإنسان أما أن يسعى إلى السيطرة على الموضوع عن طريق معرفة كل ما يتصل به أو عن طريق إخضاعه لارادته . وفي الحالة الأولى سيظل الموضوع متروكاً وحيداً في ذاته . وهذا في حد ذاته أدى إلى فقدان المعنى للوجود وتردى الذات العارفة بالكل في الموضوعية والذي انتهى بصدمة عنيفة زلزلت كل شئ تسفر في نهاية المطاف إلا عن تملق قيام علاقة مع الطبيعة وذلك بالنظر الهيكلي على أنها المصدر الدائم للخط الذي يهتد الإنسان . وأصبحت الطبيعة تمثل في جوهرها الحدود التي تحد من نطاق الإنسان ، لا بمعنى أنها تحول فقط دون أغراضه وتضع العراقيل في طريق تحقيق رغبته ، بل أيضاً بمعنى أنها تدعوه دائماً إلى الانتفاذ إليها . وبهذا فانها لا تدع الشخص أبداً يقنع بنفسه ولا يجعله أبداً يشعر باكتفاء ذاتي .

وقصة «الحجر» كتبها كافكا في العام الأخير من حياته ، وتتناول الآخر بمعنى الطبيعة أو الآخر المطلق المتعالي . وتعتبر عملاً من أعمال المرارة واليأس والتشاؤم والنشائم والخوف . وهي على نحو ما نشرت ناقصة . والنسخة الكاملة تنتهي بانهاجر الحجر وهزيمة شاغله من جراء احتلال العدو للحجر . والعدو— كما نعرف الآن وكما كان يعرف كافكا في ذاك الوقت — هو رسول الآخر المطلق : الموت .

وهذه القصة الغنية بالرمز تحكي لنا الشئ الكثير ، لكنها— فوق كل شئ— عمل من أعمال الفن وليست دفاعاً عن سيرة حياة .

إن الحيوان— الإنسان— العصبى المرتعب الوحيد في جحبه الذي يشده بخداه يستطيع أن يسمع الندى في الخارج . إن دفاعاته عتيمة وهو ينظر الشئ المحتم . وإن أماته الذي يحققه يشن باهظ ليس شيئاً . والعالم العقلائي تحت رحمة القوى اللاعقلانية . العقلائي مؤقت ، واللاعقلاني دائم ، والصورة الحالكة المتشائمة التي تكاد تكون مساوية للمأزق الإنساني ترك الإنسان وليس لديه شعور بالدفء

العاطفى بل لديه شعور بالعجز الرهيب .
فهذا العمل قصة قلقة بل هى عن
القلق ، عن الكفاح لكى يظل الانسان
ساكنا هادئا فى حالة سلام من النفس
ومع الطبيعة .

إن تناول هذا العمل بالدراسة والتحليل سوف يوجه اهتمامنا إلى المغيى الذي تطوى عليه أو إلى ما تمثله الرموز المطروحة فيها، وإلى البحت عن ماعية هذا العدو الخفى الذى يبحث عنه الفلكا، ويحاول أن يتقيه فى أن واحد. فالمحور الأساسى لهذه القصة هو توفيق جبرى أمين. ولأن منطق الدور أن يفرد إلى ما يريد كالكلمة معرفة دون الانصاح عنه بالكلمات. أن القوة التدميرىة فى الداخل أشد منها للقلق فى الخارج. وهذا يفرد الحيوان. مالك الجوى. إلى اكتشاف الجمال الذى فى الخارج:

«هذه عميق ، كم هو جميل هنا ،
في الخارج لا أحد يخلق بصدد جبرى
كل شخص يهتم بشئونه التي لا علاقة
لها بى .. وما كان مرة مكاناً خطراً
أصبح موضع هذو .. وهناك تحت
الطحلب لا يمس المرء أى تحول ، ان
المرء هنا فى سلام ..

ومثل مالك الجحر الحار ما بين
عالمين، عالمه الخارجي وعالمه
الداخلي، يبحث كافكا عن اسمه وسلامه
في داره مستطلاً دار والده ...
ويقتل إلى برلين، ثم يعود إلى
براغ ... ولكنه أبداً لن يجد سلامه،
ولن يجد اسمه. وتتر السنون وهو يبحث
وإبث، وعيثاً يحاول نيل ما يصبو
إليه، فاتحول كان يحدث في أعمقه
المغلقة ... ثم نكس وفي قصته
الهوائية. ويقتل، وفي الزمان
قصير، مسافراً أبدياً يحمل نقشه فوق
كتفه متقللاً من مصعب إلى مستشفى
مصعب فيستشفى، لكن عيثاً ... حتى
يجيء منقلبه أخيراً الخلاص الأخير ...
الموت.

خاتمة

من هذه الدراسة نجد ان كافكا يصور
الانسان عاجزاً ، لا يملك من أمر نفسه
شيئاً ، ولا حول له ولا قوة ولا أمل غير

قوة مجهولة . قد تتدخل لانقاذ من مصيره وقد لا تتدخل . وموضوع كافكا هو جزء لا يتجزأ من شكله ، يستطيع ان يخلص الانسان ان يسمى هذا الموضوع البحث عن الذات ، رحلة اكتشاف الذات من البحث عن الحقيقة . وهذا ، في الحقيقة ، وهو موضوع كل من الروائيين العظام هما اختلفت تناولوه له : « لماذا نعيش ؟ » ويجب كافكا على هذا السؤال باننا نشغل وقتنا بحالاتنا المستمرة لتعريف انفسنا ، وعندما نتكشف انفسنا نستطيع ان نموت آمنين . وعلى أية حال ، لقد فهم البير كامبي ، على نحو واضح ان كافكا لم يبعث من المطلق بل من الصادق ، وهناك احتمال في ان الشئين غير متطابقين .

والآن ما هو الوصف الذي يمكن ان يعطابق مع كافكا ؟ ذلك هو السؤال الذي اثير عند باديه هذا البحث .

أن وصفه بالكاتب الوجداني لم يأت من فراغ فهو لا يكتف عن التعبير عن الحقيقة الجهرية بل الفكر الوجداني، فهو أن الإنسان دائماً كان غريب قضي عليه أن يعيش من جديد تحت التجارب التي كل جيل من خلال كل فرد ولكن في زمن مختلف وظروف متباينة . ومن الفكر الوجداني نستطيع أن نستخرج أبداً رومانسية . فقد انشغل طيلة حياته بمواقف التعبير عن الصراع بين فكرة الزواج الجرمي تجاه شخصيته . - وبين فكرة الفكرة رومانسية الجوهر - وبين فكرة المهر تجاه المجتمع . ومن هذا الموقف الأخير نستخرج جبراً مبدأً سياسياً . فذات أربرجوري - في قصة المسحوق - المضحية بنفسها ، تكشف عادة عن رغبة في السيطرة . وقراءة مثل هذه ليست مستعملة في ظل الظروف التاريخية التي كتب فيها كالفا رواياته خاصة مع ارتفاع نجم النازية تحت دعوى التضحية لنافذة ألمانيا والتي استطاعت سيطرتهم عليها .

وكأنك لم يتخذ مبدأ أو مثلاً أعلى أو سياسة^(٧) أو مدرسة في الكتابة^(٨) فإن ذلك من شأنه أن يحول بينه وبين فهم الحياة كما هي . فإن فعل كاتب ما هذا . إنما هو يفرض حدوداً على نفسه

ويخلف صورة زائفة للحياة، ومهما بلغت رؤيته من الصدق والخير والجمال فإنها لن تبتاعل فهم الحياة لأنها لم تصغر من الظروف الحقيقة التي تماشى حصول اختراق سطح مفاهيم المصير بنية الوصول إلى طبيعة الإنسان الجهورية الحقيقية لها. واتخذ المنهج الذي اُسم به الرمزيون نحو الإيحاء عوضاً عن الكلام المصريح، ولجأ مثله إلى خياله الخاص لذا يفي القارئ من كتبه مقلداً على الفهم الذي لدى الكثر من المتعاطفين معه مثلاً حدث من أيشين -

والحقيقة في رأي - عن كافكا - أنه
اتخذ من العبث واللامعقول وسيلة
للوصول إلى المعقول . فكما فعل
ديكارت - في الفلسفة - في اتخاذ
الشك منهجاً للوصول إلى اليقين ، أرى
أن كافكا والجيل الذي تلاه من الكتاب
الوجوديين مثل كامي ، اتخذوا من العبث
منهجاً للوصول إلى المعقول ◆

هوامش :

- ١- روجيه جارودي . والتمه بلا ضغائل : ترجمة حليم طوسون (القاهرة : الكتاب العربي ، ١٩٦٨) ، ١٩٥ .
- ٢- فرانز كافكا ، استعدادات لحفل عرس ريفية ، ص ص ١٦١ - ١٦٢ .
- ٣- فرانز كافكا ، ملوكيات فرانز كافكا المجلد الأول ١٩٠ - ١٩١ .
- ٤- باتريك ماسترسون ، الاتحاد والاختراب (هاريسونند سورث ، بنجوين ، ١٩٧١)
- ٥- ديباكريشنا ، « الاغتراب وموقف الإنسان من العالم » ، ترجمة د. يحيى هويدي ، نهوجين (العدد ٤ السنة الخامسة (١٩٧١) ، ٦٢ .
- ٦- هناك دراسة مستقلة عن هذه الرواية سوف تنشر قريباً .
- ٧- تشارلز اوزبورن ، كافكا ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، د . ت .)
- ٨- بليعة امين ، هل ينهي إحراق كافكا (بيروت : دار الآداب ، ١٩٨١) .



العناصر الثرائية في الرواية المصرية

دراسة نقدية

١٩٨٦ ١٩٨٤

عرض : جمال نجيب التلاوي

بينها ، ولا نجد في النهاية اسهاماً حقيقياً ، ولا وجهة نظر جديدة يضيفها الباحث ، هذا بالإضافة لكم آخر من الرسائل تعتمد على السرقات . ومن يبحث سيجد أمثلة كثيرة لهذا النمط .

لهذا فإن فرصتنا تزداد حينما نجد بين الحين والآخر رسالة أكاديمية تضيف جديداً ، وتقدم بروح علمية وجهة نظر قيمة جديدة بالمناقشة خاصة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية .

والرسالة التي تقدمها في هذا العدد من النوع الأخير (القليل) ليس فقط لتوافر الروح العلمية فيها . ولكن لأن الباحث مراد عبد الرحمن مبروك ممن يمارسون النقد منذ فترة وهو أحد المهتمين بالحركة الأدبية في مصر والوطن العربي .

ولعل دراساته النقدية التي نطالعها في المجلات الأدبية المتخصصة ومنها هذه المجلة . تؤكد أن الباحث لديه رؤية فكرية واضحة وناضجة يدخل في عتق العمل الأدبي ليظهر لنا جمالياته وانعكاساته الاجتماعية . إذ هو يسلك منهجاً تكاملياً يبرز فيه التفتيات الجمالية في العمل الأدبي ممیزاً ما هو

في يوم السبت الموافق ٢٩ يوليو سنة ١٩٨٩ . نوقشت رسالة الدكتوراه المقدمة من الباحث مراد عبد الرحمن مبروك المدرس المساعد بكلية الآداب بنى سويف جامعة القاهرة وذلك بإشرافه جامعة المنيا بالقاهرة . وأشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم ومنح الباحث درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

وفي بداية عرضنا لهذه الرسالة يمكننا القول بأن الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه) كثيرة في مخازن المكتبات الجامعية . دون فائدة حقيقة تجنى من ورائها ودون افادة المجتمع منها . وقليلة تلك الرسائل التي تختار موضوعات حيوية وتناقشها بروح علمية . ويأمنه شديدة أصبح الشغل الشاغل لمعظم الدارسين الحصول على درجة علمية ومكافأة مادية .

لهذا نجد معظم الرسائل في مجال الانسانيات تعتمد على « القصص واللمع » أي نقل اقتباسات من كتب وبحوث في مجال التخصص والربط



التراث . ويتسامل هل نقل صفحات كاملة من مصدر تراثي دون الإشارة إليه ومعجها في اللغة الروائية يعد سرقة أم توظيفاً ؟ كما يكتشف لنا الباحث كاتباً كبيراً مثل سعد مكاوي ويضعه على رأس الروائيين الذين يستلهمون التراث .

إن عرضاً سريعاً لهذه الرسالة ليس كافياً للوقوف عند كل القضايا التي تثيرها وهذا لا يفني عن الرجوع لأصل الرسالة وقراءتها إن الباحث في تطور الأدب العربي يجد أن الأدب العربي المعاصر قد أتجه في الآونة الأخيرة إلى استلهم العناصر التراثية . سواء كانت أسطورية ، أو تاريخية أو شيعية ، أو صوفية ، أو أدبية أو دينية . وهذا بدوره جعل بعض الدراسات الأدبية تتجه إلى دراسة هذه الظاهرة سواء في مجال المسرح أو الشعر أو الرواية في بعض الاقطار العربية كالأحراق وفلسطين ومصر إلا أننا نزع من هذه الدراسات الأدبية لم تستطع مواكبة تطور هذه الظاهرة . خاصة في مجال الرواية العربية في مصر ، حيث تطورت هذه الظاهرة ، تطورا واضحا مع تطور الرواية المصرية ، حتى شكلت ملمعا بارزا جديرا بالبحث والدراسة ، وكان ذلك نتيجة لمجموعة من العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية .

ومن ثم جاء موضوع الدراسة عن « العناصر التراثية في الرواية المصرية » دراسة نقدية من عام أربعة عشر وتسعمائة وألف حتى عام ستة وثمانين وتسعمائة وألف .

وبداية هذه الدراسة لها ما يبررها من الناحية الفنية حيث شهدت هذه المرحلة ميلاد الرواية الفنية من ناحية ، ونبوغ الرواية التاريخية من ناحية ثانية ، ويزوغ فجر الوعي القومي المصري ، أو فكرة الوطنية المصرية من ناحية ثالثة . فقد ظلت الدعوة إلى الوطنية المصرية منذ مطلع القرن العشرين تنمو مطالبة باستغلال الشخصية المصرية في محاولاتها الأدبية والفكرية ، وكانت هذه الفكرة دافعا من دوافع العودة إلى التراث ،

ولقد حاول الدكتور مراد عبد الرحمن ميروك في هذه الرسالة الممنوعة بـ « العناصر التراثية في الرواية المصرية » دراسة نقدية ١٩١٤ — ١٩٨٧ هـ أن يقسم هذه الرسالة إلى أربعة أقسام كل قسم في باب على النحو التالي [الشخصية التراثية — النص التراثي — اللغة التراثية — الشكل التراثي] وكل باب به تقسيمات فرعية تتضمن العناصر الأسطورية والشعبية والتاريخية والدينية والصوفية وغيرها والحس النقدي الذي يتمتع به الباحث ، قدم لنا دراسات نقدية المجادة لكل الأعمال الروائية المصرية التي استلهمت التراث ، ولم يكف بالأسماء المعاصرة مثل — جمال الغيطاني ، عبد الحكيم قاسم ، محمد جبريل ، مجيد طويبا ، نبيل عبد الحميد ، صبري موسى ، بهاء طاهر ، سعد مكاوي وغيرهم . وإنما تتبع أصول هذه الروايات منذ نشأة الرواية العربية ، وحتى تلك الروايات التي توقفت عند حدود رصد التاريخ وتسجيله . وإذا كان لهذه الرسالة من مساهمة فإن أهم أسهاماتها أنها تحرك سكوت التيار الفاعل للحركة الأدبية في مصر . وإنما تلقى المسلمين الإعلامية التي وضعها النقد الصحافي المتسرع ولذلك فهي تثير أكثر من قضية للمناقشة مثل تقسيمه للنص التراثي إلى ساكن ومتحرك . كما أنه يفرق بين توظيف التراث وسرقة

تقليدي وما هو مستحدث . ثم لا يغفل العلاقة القوية بين المجتمع وتفاعلاته وأنماط فكره وبين العمل الأدبي الذي هو ابن شرعي للمجتمع الذي يفرزه هكذا تتوفر للرسالة الجامعية أدوات النجاح ، باحث متقن وواع ، لديه أدوات طيبة ، ثم اختياره لموضوع يمثل حساسية خاصة في مجال الأدب والنقد . فقد أتجه معظم المبدعين في مصر والوطن العربي في السنوات الأخيرة لاستلهم عناصر التراث في إبداعاتهم المتنوعة ، ربما تفتكها للهوية العربية والتراث العربي ، وربما تتأصل شكوك فنية هريية . وجاءت هذه الدراسة لتقدم البرهان العلمي والعملية ولتؤكد أن لدينا من الروائيين من خطى خطوات حاسمة في طريق تأصيل شكل عربي للرواية مستمد من التراث ولا يتعارض مع الأنماط الغربية سواء النطعية التقليدية أو المستحدثة .

وإذا كانت هناك دراسات متفرقة قد تناولت موضوع توظيف عناصر التراث في الإبداع العربي . فهذه محاولات لها فضل الريادة مثل دراسة الدكتور علي عيسى زابيد « استدعاه الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » لكن هذه الدراسة رغم سيطها وأهميتها فقد توقفت عند حد الشخصيات التراثية فقط متجاهلة عناصر تراثية أخرى كالحدث والنص واللعنة ... الخ .

حيث كانت تطالب بالعودة إلى التراث المصري سواء كان فرعونيا أو اسلاميا .

أما تحديد نهاية الفترة الزمنية بعام ١٩٨٦ ، فيرجع إلى أن الباحث أراد أن يوسع دائرة الفترة الزمنية كي يستطيع تبيح هذه الظاهرة ، ويرصد تطورها مع تطور الرواية المصرية .

أما اختيار اسم العناصر التراثية موضوعاً للدراسة فيرجع لما تكشف للباحث من أنماط تراثية متعددة في نسج الرواية ، منها النمط التاريخي ، والأسطوري والصوفي والشعبي ، والأدبي والديني . وعندما أثرت هذه الأنماط على بناء الرواية شغل الباحث في تقسيم هذه العناصر . إلى عناصر فنية تربط الملمح التراثي بالملمح الفني وتمثلت هذه العناصر في توظيف الشخصية والنص واللغة والشكل التراثي توظفاً فنياً في نسج الرواية .

ومن هنا قسم الباحث هذه الدراسة إلى مقدمة ومدخل وأربعة أبواب وخاتمة . أما المدخل : فقد تناول مفهوم التراث لغة واصطلاحاً من خلال بعض المعاجم والدراسات العربية والأجنبية . ثم خرج الباحث بمفهوم

● محدد للتراث التزم به في دراسته .
● كما تناول المدخل أيضاً أهم العوامل التي أدت إلى شيوع ظاهرة استلهاج التراث في الرواية وتمثلت في العوامل الفنية والسياسية والاجتماعية والقومية .

٢٠ ثم جاء الباب الأول :

٢١ عن الشخصية التراثية : وقسم هذا الباب إلى فصلين : —

٢٢ الفصل الأول :

٢٣ تناول الباحث الشخصية التأسيسية وهي الشخصية التي يستوحها الكاتب من العناصر التراثية المتعددة ، ويحدد قصص واقعها التراثي في شكل روايات ، دون أن يحدث التحاماً بين الواقع التراثي والواقع الحاضر ، وتعتمد هذه الشخصية على التوظيف الكلي للمعاصر التراثي وعلى الرؤية الفردية للخلاص

وتترب ملاسحها من الملامح البطولية الملمحية .
وهذه الشخصية تناولها الباحث من خلال ثلاثة أنماط تراثية هي النمط التاريخي والنمط الشعبي والنمط الأسطوري .

أما النمط التاريخي فهو الذي يعنى بالشخصية التراثية التاريخية في نسج الرواية بروية تسجيلية . وقد أشرنا إلى كيفية توظيف الكاتب للشخصية التراثية التاريخية من خلال روايات «أحمس بطل الاستقلال» لعبد الحميد جودة السحار ، «وتفاح طيبة» لنجيب محفوظ ، و «على باب زويلة» لسعيد العريان .

والنمط الشعبي يعنى بالروايات التي تناولت الشخصية الشعبية سواء شخصيات الليالي المصرية ، أو شخصيات السير الشعبية ، وقد اتضح ذلك في رواية «أحلام شهر زاد» لطف حسين ، وبعض أعمال محمد فريد أبو حديد ، وفاروق خورشيد . أما النمط الأسطوري فقد اتضح في صلبين روايتين هما «أيزيس والزوريس» لعبد المنعم محمد عمر و«ربيعات ملتبه» لحسن محسوب .

والفصل الثاني :

جاء من الشخصية التعبيرية ، وهي الشخصية التي يستوحها الكاتب من التراث لتعبر عن الواقع الحاضر معتمداً على التوظيف الجزئي للبنى التراثية ، وعلى التحام هذه الشخصية بالأناجتماعية بنية تحقيق الخلاص .
والشخصية التعبيرية بهذا المفهوم قد دارت في ثلاثة جوانب .

الأول : جانب الشخصية التراثية الحقيقية أي التي يستوحها الكاتب بنفس اسمها ومللوها التراثي ، ليعبر عن خلالها عن الواقع الحاضر . وقد تناولها العديد من الروائيين في أنماط تراثية متعددة : مثل النمط التاريخي والصوفي والديني . وقد وجدت هذه الأنماط في بعض روايات يمد مكايو ، وجمال الغيطاني ، ومحمد جبريل ، ومجيد طويبا ، وتبيل عبد الحميد .

والثاني : جانب الشخصية الأبعاد التراثية : وهذه الشخصية ليست تراثية لكنها تحمل ملامح تراثية مثل الشخصيات ذات البعد الأسطوري والصوفي والشعبي . ومثل هذه الشخصيات يستوحها الكاتب ، ويحملها أبعاداً تراثية لتكون أداة تعبيرية عن الحاضر مثل شخصيات نيكولا عن صبري موسى ، والزويل عند جمال الغيطاني والزنانى عند محمد البساطي .

والثالث : جانب الشخصية التراثية المقتبسة : وهذه الشخصية تحمل ملامح اسمها تراثي والأخر معاصر . فيتناول الكاتب شخصية معاصرة ويحملها أفعنة تراثية . مثل ضحى وربطها بإيزيس عند بهاء طاهر في «قالت ضحى» ، وشخصية الأستاذ وربطها بطومان باي عند محمد جبريل في الأموار .

أما الجانب الثاني

فقد عني بالنص التراثي : وقسم إلى فصلين : الفصل الأول : عن النص الساكن وهو النص الذي يستوحه الكاتب ، ويكون محافظاً على قداسة وتركيبه ويعبر عن الواقع التراثي أكثر من تعبيرة عن الواقع الحاضر . ويقف عند المعنى الظاهر ويظل ساكناً عنده مطلقاً على نفسه ولا يفتش على الأبعاد الاجتماعية والزمنية . والنص التراثي بهذا المفهوم قد استخدمه معظم كتاب الرواية في مصر منذ نشأتها وحتى أوائل الخمسينيات — على سبيل التقريب وليس التحديد — وغنى بالتصوير الشعري القديمة والحكم والأمثال الشعبية لتكون حلية أو زينة في بناء الرواية ، وقد اتضح ذلك في بعض روايات محمد فريد أبو حديد ، وعلى الجارم وإبراهيم عبد القادر المازني وغيرهم .

والفصل الثاني :

عني بالنص المتحرك وهو النص الذي يصف عملية الانتقال من حالة

إلى أخرى. أي يكونُ الوصفُ فيه متحركاً، فيصفُ الأشياءُ في لحظة تحركها من حالة إلى أخرى. ولذلك يعطى النصُ حركةً تضافُ إلى المعنى المتعدد. كما أنه نصٌّ لا يحافظ على قداسته وتركيبه كما هو في كتب التراث بل يستوحه الكاتبُ فيخرجُ بذلك من أطره التراثي إلى دلالاته المعاصرة. فيصبح النصُ متعدد الدلالة ويتحقق ذلك من خلال المزج بين النصين التراثي والروائي معاً. وقد اتضح هذا النصُ المتحركُ في بعضِ روايات عبد الرحمن الشراقي ومحمد خليل قاسم، وسعد مكاوي، وجمال النبطاني، ومحمد جبريل، وأحمد الشيخ، ونبيل عبد الحميد.

وهذه الحركة اعتُمدت على جانبين أساسيين هما: تعدد دلالات النص، وحركة الصورة الحلمية، أما تعدد دلالات النص فقد انقسمت إلى قسمين هما: تعدد الدلالة في النص التراثي المتمثل — سواء كان شفاهياً أو مكتوباً — وتعدد الدلالة في النص التراثي، المحور. واتضح الصورة الحلمية من خلال ثلاثة أنماط النص الشعبي والأسطوري والصوفي.

ثم جاء الباب الثالث:

عن تناول اللغة التراثية وقُسم إلى فصلين: أحدهما تناول أنماط اللغة التراثية وثانيهما تناول اللغة التراثية وبناء الزماني والمكاني.

أما الفصل الأول: فقد اتضح فيه أنماط اللغة التراثية من خلال ثلاثة جوانب: —

الجانب الأول: اللغة التاريخية ويعني بها لغة الكتابات التاريخية التي استخدمها المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاها بعض الكتاب المعاصرين في رواياتهم وحملوها قضايا عصرهم الحاضر. أي أن الكتاب يحاكي لغة المؤرخين التي كتبت في عصرهم ويحملها مضامين عصره الحاضر. وقد اتُرب من هذه اللغة سعد مكاوي في روايته

«السارون نيلما»، ثم تبلورت واتضح في رواية «الزيتى بركات» لجمال النبطاني، وجاءت هذه المحاكاة اللغوية ممثلةً في مستويين الأول مستوى التعميمات التراثية، والثاني مستوى التراكيب الأصلية. الجانب الثاني: اللغة الصوفية، وتمثلت هذه اللغة في مستويين الأول مستوى استلهام البنى الصغرى للغة الصوفية، والثاني مستوى استلهام البنى الكبرى للغة الصوفية. واتضح هذه اللغة عند سعد مكاوي في «تسنى وحلى»، وجمال النبطاني في «التجليات»، و«رسالة في الصباية والوجد» ومحمد قطب في «الخروج إلى النبع».

والجانب الثالث: اللغة الأسطورية: وأهم ما يميز هذه اللغة أنها على مستوى عالٍ من الرموز والأيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطورية. كما أنها تعتمد على التشخيص والتجسيد وترسل مبركات الحواس. واتضح هذه اللغة في فساد الأمكنة لصبري موسى، والتاجر والنقاش لمحمد البساطي، والزويل للبطاني.

وفي الفصل الثاني: تناول الباحث اللغة التراثية وبناء الزماني والمكاني، واتضح ارتباط اللغة بالأبنية الزمانية والمكانية من خلال محورين: الأول: محور التداخل الزماني والمكاني، والثاني: أي هذا التداخل على النص الروائي، وقد اتضح ذلك في معظم الروايات التي استوحت اللغة التراثية بشئ أنماطها مثل بعض روايات سعد مكاوي، وجمال النبطاني، وصبري موسى، ومحمد البساطي، ومحمد قطب.

ثم جاء الباب الرابع:

عن الشكل التراثي: وقسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الشكل الشعري. وهو الشكل الذي يستوحى فيه الكاتب قالب الحكايات والسير الشعبية. وقد مر هذا الشكل بثلاثة مستويات: —

تناول الأرواحات الأولى لهذا الشكل بداية من رواية أخلام شهر زاد لطف حسين حتى رواية «على الزيتى» لفاروق خورشيد.

والمستوى الثاني: عن المرحلة التالية لتطور الشكل الشعري واتضح في روايتي «الحرايش» لنجيب محفوظ، «مالك الحزين» لأبراهيم أصلان. والمستوى الثالث: تحققت فيه الموازنة الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة. خاصة في رواية «ليلى ألف ليلة» لنجيب محفوظ.

والفصل الثاني: الشكل التاريخي: وهو الشكل الذي استخدمه المؤرخون في كتاباتهم التاريخية واستوحاة الكتابات المعاصرة في رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً.

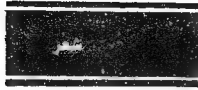
فجاء الشكل الروائي قريباً من بناء الشكل التاريخي من ناحية البويمات وسرد الحوادث والمعلومات، والنداءات والمقتطفات، وأهم رواية وظفت هذا الشكل هي رواية «الزيتى بركات» لجمال النبطاني.

الفصل الثالث: الشكل التراثي

وهو الشكل الذي تيسر عليه الكتابات والتوثقات المحققة من حيث اعتمادها على الهوامش وتعدد الآراء لتأكيد القضية المطروحة بالصحة والبراهين والاستدلالات، واستوحاه الروائيون في رواياتهم بغية توظيفه فنياً وحياتياً إلا أن الهوامش والتوثقات في الشكل الروائي قد تكون حقيقية أو وهمية تبعاً لطبيعة توظيفها في بناء الرواية ولا يعنى الكتاب بصحة هذه الهوامش. أو عدم صحتها قدر عناية بدلالاتها الفنية، وقد اتضح هذا الشكل في روايات «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» لمحمد مستجاب، ومن أوراق أبي الطيب المتنبي لمحمد جبريل.

ثم جاءت خاتمة البحث لتبليز أهم النتائج المطروحة في هذه الدراسة وتؤكد على حاجتنا إلى أشكال رواية عربية تسير مقتضيات واقعنا العربي الراهن

٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠



عبد المقصود عبد الكريم

١- أسطورة

عاريان كماء البحار ، أنا وحيي
أقبل عين حبيي
يقبل عيني
يغني في «لديك الجمال»
وكل الذي تشتهي الصبايا
وأنعس . يشرب نهدي . وأشرب
ينعس بين دمي .

عاريان كماء البحار ، أنا وحيي
يقبلني ويخوخ كأن بلفته الرسالة
يرفرف قلب حبيي .. يرفرف قلبي
يلتف حشد من البشر الطامحين
وحشد ملائكة

عاريان
ننوخ كأن بلفتنا الرسالة
يخرج من جسدنا البنون
ويخرج من جسدنا الصبايا
كأسطورة
عاريان ، أنا وحيي



٢- الفتاة



كان يفتُّ أحزانه
 فوق ورد الفتاة الصغيرة
 كان ينوح كبحر
 ويضربها باللسان على الفخذ
 يمتص من شبق النهل عمراً يبدئه في المقامى
 يوصف أشجانه للرفاق
 وفي آخر الليل ينعم عند الفتاة
 تطبطب سكرته
 وتنام كمصفورة
 في الصباح تلقط أذنه
 ويعود أميراً
 يرتب ورد الفؤاد على صدرها
 في المساء
 ينوح كبحر، ويضربها ...

٣- امرأة



امرأة تتكوز
 رجل يحتسى امرأة
 ليهما يتنزّه حزني
 أسس كنت أسمي ابتي
 وأصبر وكانت تؤنسي
 امرأة تتكوز
 رجل يحتسى مرها . ويموت .
 رجل يحتسى
 ويدخن . ينهار في سكتة الليل
 امرأة تتكوز
 تبكي كآرملة متمرّبة
 امرأة تتكوز
 رجل مات للثر ، يدخل سرتها
 يحتسى دماها
 ويقيء . ♦



كاميلو خوسيه ثيلا

وجائزة نوبل في الأدب ١٩٨٩

٤٠٤

(١٩٤٢) ، منعت الرقابة نشرها في أسبانيا آنذاك لإباحيتها وكتب بعض النقاد الأسبان أنها ليست من الأدب في شيء لأنها تستخدم لغة العامة وتزد بها الفاظ لا تذكر في أي تجمع محترم بل أن ثيلا تقدم بها عام (١٩٤٣) للحصول على الجائزة القومية للأدب في أسبانيا فردتها له لجنة المحكمين دون أن تكلف نفسها قراءتها . والأغرب من هذا أن ثيلا لم يحصل على أرفع جائزة تمنح لكتاب وأدباء أسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ممن يكتبون باللغة الأسبانية وهي جائزة « ميغيل دي سرفانتيس » صاحب القصة الشهيرة « دون كيشوت » .

وإن كان قد حصل على الجائزة القومية للأدب عام (١٩٨٤) ، وعمل جائزة (أمير استورياس) ، وهو لقب ولي العهد دون فيليب ، عام (١٩٨٧) ، وهما جائزتان عظيمتان . أما عن روايته « عائلة باسكوال دوران » فقد صارت أكثر روايات الأدب الأسباني مبيعا وشهرة بعد رابعة « سرفانتيس » (دون كيشوت) .

ولد « كاميلو خوسيه ثيلا » في قرية (إيريلا فلافيا) التابعة لمركز (بادرون) في محافظة (لاكورونا) ، من أعمال منطقة (جاليسيا) أو (جليقية) كما سماها العرب ، في شمال أسبانيا في الحادي عشر من شهر مايو عام ١٩١٦ ، من أب أسباني وأم إنجليزية . والتحق ثيلا بكلية الطب في جامعة مدريد ولكنه قطع دراسته بها عندما

بحصول الأديب الأسباني كاميلو خوسيه ثيلا Camilo Jose Cela على جائزة نوبل في الأدب هذا العام ، يصبح خامس الحاصلين عليها من بني وطنه وهم :

١ - الكاتب المسرحي خوسيه انتشيجاري (١٨٣٢ - ١٩١٦) الذي فاز بها عام (١٩٠٤) زمن أشهر أعماله « زوجة المنتقم » .

٢ - الكاتب المسرحي خاينتو بينا بيتي (١٨٦٦ - ١٩٥٤) وقد فاز بها عام (١٩٢٢) ومن أشهر أعماله مسرحيتي « الدنيا مصلح » و « المدينة » وهما مترجمتان إلى اللغة العربية .

٣ - الشاعر خوان رامون خينيث (١٨٨١ - ١٩٥٨) ومن أشهر أعماله الشعرية « يوميات شاعر حديث الزواج » و « حماري وأنا » وقد فاز بها عام (١٩٥٦) .

٤ - الشاعر بيتي ألفونسو (١٨٩٨ - ١٩٨٤) ومن أبرز أعماله « عاطفة الأرض » و « سيوف مثل الشفاعة » وقد حصل على الجائزة عام (١٩٧٧) .

ومن المفارقات العجيبة أن الرواية التي أملت « ثيلا » للحصول على جائزة نوبل لهذا العام ، وهي رواية « عائلة باسكوال دوران » Familia De Pascual Durte

وجد في نفسه ميلاً للأدب ، وقد أكد هذا الانقطاع عن دراسة الطب نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام (١٩٣٩) . وقد أصيب بدهاء الصدر فرجع إلى قريته للاستشفاء حتى وضعت الحرب أوزارها عام (١٩٣٩) فعاد إلى مدريد والتحق بكلية الحقوق . وفي عام (١٩٤٢) نشر روايته الأولى « عائلة باسكوال دوارتي » . ثم نشر روايتين أخريين « خيمة الراحة » (١٩٤٣) و « مسيرات لا شارسو دي توريسيس » وإحباطاته الجديدة (١٩٤٤) . ثم نشر كتابه الأول في أدب الرحلات عام (١٩٤٧) وهو كتاب « رحلة إلى القرية » وهذه القرية هي بالفعل قرية واقعية ما زالت تحبس اسمها العربي مكتوباً بصروف لاتينية ALCARIA ، وجدير بالذكر أن هذه القرية هي مكان الإقامة الدائم حالياً لثيلا . وقد أنتج ثيلا هذا بكتابتها في الموضوع نفسه تحت عنوان « رحلة جديدة إلى القرية » صدر عام (١٩٨٦) .

وفي عام (١٩٥١) أصدر روايته الهامة « خلية النحل » ؛ وظلت تتوالى كتبه منذ عام (١٩٤٢) حتى الآن وبلغت في مجملها حوالي مائة كتاب ، ما بين روايات (١٤ رواية) ، وكتب في أدب الرحلات نذكر منها « يهود ، مسلمون ، ومسيحيون » عام (١٩٥٦) و « الرحلة الأندلسية الأولى » عام (١٩٥٩) ، و « رحلة إلى برانس لاردة » بالإضافة إلى الكتابين سالف الذكر . وقد حاول ثيلا في هذا اللون من الأدب أن يمسح الأرض الأسبانية ويفظيها من شعاعها إلى جنوبها بحثاً عن العادات والتقاليد والأعراف والقيم وأطاح الحياة المتصلة في التربة الأسبانية منذ القدم ، ومنذ أن كانت أسبانيا بلداً ازدهرت على أرضها حضارات متنوعة وخلفته من السلتين إلى القائد الومي إلى الرومان إلى الفوط الغربيين إلى العرب المسلمين إلى الحضارة الغربية الحديثة .

ولخوصه ثيلا كتب في الشعر والقصة ، فقد شرع ينظم الشعر في سن مبكرة فنشر ديوانين من القصائد صدر أولها في مدينة برشلونة عام (١٩٤٥) ، والثاني في مدينة سان سباستيان عام (١٩٤٨) . كذلك نشر ثلاث مجموعات من القصص القصيرة ظهرت في أعوام : ١٩٤٥ ، ١٩٤٧ ، ١٩٤٩ على التوالي . وقد كتب ثيلا أيضاً المقال الأدبي والمقال الصحفى واللوحات

التصيرية والدراسات بل أن له كتابين يضمن كل ما عرف في أسبانيا من كلمات وألفاظ وتعبيرات جنسية أو سوقية وهما : « القاموس السرى » (١٩٦٨) ، و « دائرة معارف الشهوة » عام (١٩٧٦) وهو كتاب من مجلدين كبيرين . ويكشف هذان الكتابان عن خاصية من أهم خصائص هذا الكاتب الأسباني الغربي المتحرراً من أية أعراف أو تقاليد أو قيم أخلاقية بالمفهوم الديني .

وعلى الرغم من تنوع إنتاج ثيلا الأدبي وتمدد الأجناس الأدبية التي مارسها ، إلا أنه روائى في المحل الأول يتسم بالقراءة السواء والسخرية الجارحة من رفاته في البشرية ؛ حسب ما رأى الناقد « جان فرانكو » . وثيلا كأي أدب كبير يكثر حول أدبه الجدل فالبعض يعتبره أهم كتاب وروائى ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية ويرون أن روايته الأولى « عائلة باسكوال دوارتي » هي أول رواية تكلت فيها ظروف تلك الفترة خير تكليل . بينما يرى الآخرون أنه كاتب ماجن يتسلسل بتقديم صورة كاريكاتيرية وبذيئة عن الواقع الأسباني ، متمم بالمسيرات الجسدية والفضائح . أما عن أهم مميزاته فهي أنه أحد صناع اللغة الكبار وقد ظهر ذلك منذ روايته الأولى حتى الآن ، فقد أتمت ثيلا باللغة والأسلوب والحبكة الروائية وتغيير الألفاظ التقليدية المثبتة ، أكثر من اهتمامه بمسألة « المضمون » كشكل من أشكال جذب القارئ ، ولهذا تجد المضمون في روايته « عائلة باسكوال دوارتي » مختصراً جداً ، ويمكن تلخيصه في سطور قليلة ، وتروى هذه الرواية قصة فلاح أسباني بسيط لا يستطيع كبح جماح غريزة القتل التي غرسها في نفسه مجتمع ظالم . فبطل رواية « عائلة باسكوال دوارتي » ، وهذا اسمه ، جرم رغم أنه ، أي أنه ضحية الظروف الاجتماعية المندورة ، والمعالقات الشائقة المحيطة به . ولهذا تبدأ الرواية بهذه الكلمات :

« أنا يا سيدى لست سيئاً
بالمزعم من أنه لا تتعصبى
الأسباب لكى أكون كذلك .
لكننا ، نحن البشر القاتلين ،
نأتى من أرومة واحدة عندما

نولد ، ومع ذلك عندما نبدأ في النمو نعلم للقد أن يشكلنا وكأننا من الصمم ويوجه مصالرتنا في طرق متشعبة تؤدي إلى غابة واحدة وهي الموت . ثم أنتس يطلب منهم أن يمضوا في طريق الأضرار ، وأنسأج يوسرون بالسلى في طريق الحرفش والصبر ، فهؤلاء يشتمون بالنظرة الهائلة ، وهم في أريج سعادتهم يتسمون ابتسامة البرىء ، وأولئك يغلبون شمس البطحاء الحارشة ، ويفظيرون الجبن مثل الوحوش دفعا عن النفس ، فهناك فرق كبير بين تزيين الجسد بأحمر الخدود والروائح العطرية . وبين عمل هذا بالوشم الذى لا يمكن إزالته بعد ذلك . »

أن باسكوال دوارتي ، الذى مضى في مسلسل الجريمة حتى قتل أمه في النهاية ، يشبه إلى حد كبير بطل رواية « الغريب » للبر كاسي ، كما يشبه أيضاً « سعيد مهرا » بطل رواية اللص والكلاب ؛ لكننا الكبير نجيح محفوظ . فكل من هؤلاء الأبطال الروائيين يجرمون رغماً عنهم وهم ضحية الظروف الاجتماعية التي مرت بهم ومروا بها .

وقد جاء في قرار الأكاديمية السويدية منحه الجائزة : « إننا إذ نمناها لثيلا فرما نكافئه الشخصية القيادية في حركة الأبحاث الأدبي الأسباني أثناء فترة ما بعد الحرب » ، إن خلفيته خبراته هي « الحرب الأهلية الأسبانية القاسية » ، وقد « دخل ثيلا ذات حومة هذا النضال وجرح جرحاً بليغاً » . وأضافت الأكاديمية : « أن ثيلا يمتز بان سلالته أسلافه تضم قرعانة انجليز وسياسين إيطاليين على السواء » ووصفت روايته « عائلة باسكوال دوارتي » بأنها أوسع الروايات انتشاراً وأعظمها رواجاً بين القراء منذ ظهور رواية « صرافيتيس » دون كيشوت .

وصرح ستور آلن ، المتحدث بلسان الأكاديمية ، بأن خوسيه ثيلا كاتب صعب ، اقترح أن يبدأ الناس بقراءة أوصاله لرحلاته ، حيث يجاور اختصار ملامح أسبانية في طريقها إلى الاختفاء ◆



رسالة أسبانيا

كاميلو خوسيه ثيلا الفانتازيا ... وقسوة الواقع نوبل للآداب ١٩٨٩

حسن عطية

المقالات والرحلات ، ويضم بعضها مجموعة أعماله الكاملة والتي صدرت العام الماضي في سبع عشرة جزءاً (١٩٦٣ - ١٩٨٥) ، وهي بالمناسبة أعمال كاملة حقيقية بلذع ومؤثر في الحياة الثقافية الأسبانية منذ نحو نصف قرن من الزمان ، وليست أعمالاً (كاملة) على الطريقة المصرية ! !

كما أن ثيلا يعد واحداً من ثلاثة لعبوا دوراً هاماً في تطور الرواية الأسبانية وتقديم الوجه الحديث لها ، مع كارمن لانفوريث وميجيل ديلسبس ، وهو أيضاً واحد من ذلك الجيل الذي عاش بمعق مأساة الحرب الأهلية (٣٦ - ١٩٣٩) ، والتي أحدثت شرخاً في الروح الأسباني ، ما زالت آثاره باقية حتى اليوم ، ويعد أيضاً واحداً من أشهر الكتاب المقروئين في أسبانيا ، وتعدد دوماً طبعت أعماله ، فصل ، على سبيل المثال ، روايته (خلية النحل) إلى الطبعة الواحدة والأربعين عام ١٩٨٣ ، وروايته (عائلة باسكوال دوارتي) إلى الطبعة الثانية والأربعين عام ١٩٨٥ .

ابن الحرب وراصد آلامها

ولد كاميلو خوسيه ثيلا ، ذلك الرجل المستقز للقارئ المتأنق ، والمشتربين أيدى الجميع من كافة الأوساط الثقافية والاجتماعية ، والساخر دوماً في أحاديثه

هاهي جائزة نوبل للآداب تعود مرة أخرى إلى أوروبا ، مبتكرتها وصاحبة نصيب الأسد بها .

هاهي تعود هذا العام لترغرف للمرة الخامسة على أسبانيا ، هابطة على كتف رجل سمي كثيراً نحوها ، وحلم خلال المقدين الأخيرين بها .

إنه الأديب الجماهيري الشهير كاميلو خوسيه ثيلا (٧٣ سنة) خالص الكتاب الأسبان الذين حصلوا على تلك الجائزة ، يعد خوسية تشجاراي (١٩٠٤) خائيتوبنا بنى (١٩٢٢) ، خوان رامون خيمينيث (١٩٥٦) ، وبشتي البيكساندرى (١٩٧٧) باللغة الأسبانية الأساسية (الفشتالية) ، بالإضافة أربعة يتسمون لأمريكا الناطقة بالأسبانية - أكثر من نصف أمريكا اللاتينية - وهم : التشيلية جابريلا ميسترال (١٩٤٥) ، والجنوآيمالي كيجيل آنخل أستورياس (١٩٦٧) ، والنشيلي بابلونيرودا (١٩٧١) ثم جبرائيل جارتيا ماركيث (١٩٨٢) .

يعتبر كاميلو خوسيه ثيلا واحداً من أبرز وأشهر كتاب الرواية الأسبانية في القرن العشرين ، له أربع وعشرون عملاً وراثياً ، من ضمن مائة عمل إبداعى متنوع بين القصص الروائي والشعر والإبداع المسرحي والإعداد الدرامي لأخرين ، وكتابة



Cela más el Nobel

١٩٤٢ ، والتي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، بل يقال أنها ترجمت إلى نحو ستين لغة عالية !! ..

وثيلا يتقدم بروايته تلك عالم العنف التراجيدي بالمجتمع الإسباني عقب الحرب الأهلية ، مقترباً في موضوعاتها من موضوع رواية الغريب للفرنسي البير كامو (١٩١٢ - ١٩٦٠) والتي نشرت في نفس العام ١٩٤٢ ، محيرة عن غربة الإنسان في عالم تتدلع فيه الحروب بشكل عثي ، ورغم تزامن كل من الروائين ، وتشابهما في الموضوع المعتمدين عليها ، إلا أن فارق الرؤية بين الكاتبين كبير ، فرغم مرارة رؤية ثيلا للواقع ، إلا أنها رؤية عابثة به ، دون أن تكون رؤية عبثية له ، لذا فالرواية التي تقدم لنا الحياة البائسة لفلاح إسباني تبني داخل روائيته واقعية معتدلة ، تثير المرارة والتساؤل حول معنى الحياة ، وموقف الإنسان داخلها ، بدلاً من أن تثير الأسى والشعور بلا جدوى الحركة في عالم عبث المعنى والمبنى .

وفي عام ١٩٤٢ تصدر روايته « جناح الراحة » وهي نتاج تجارب شخصية ، وتدور أحداثها داخل مصحة لعلاج الدين ، ويرى فيها بعض النقاد تأثيراً واضحاً بالروائي الألماني توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) .. وعقب فترة من الخصب العميق ، تصدر روايته التالية « الحوادث والمصائب الجديدة للآثار بيودي توريس » ١٩٤٤ ، والتي يتركها

من كل شيء ، والراكب السورنيزيس ، والظاهر على شاشة التليفزيون مقدما لبعض البرامج أو معلناً عن إحدى شركات خدمة السيارات .. ولد هذا الرجل بقرية صغيرة تدعى (ايريا - فلايا) ببلدية (بادريون) بمقاطعة (لايونيا) بالقصى الشمال الغربي الإسباني في الحادي عشر من مايو ١٩١٦ من أب إسباني وأم إنجليزية . فضلاً عن أن الإقليم الذي ولد بأحدى مقاطعاته ، وهو إقليم (جاليسيا) له لغة الخاصة المختلفة عن اللغة الرسمية والرئيسية بإسبانيا ، وعلى اللغة القشتالية ، والتي يتكلم بها نصف إسبانيا الجنوبي ومسطها .. ولقد شكلت ، حياة الطفولة المبكرة ، وحياة الصبا في منطقة بعيدة جغرافياً ولبوياً وفكرياً عن حركة الأحداث بوسط وشمال شرق إسبانيا ، بالأخص في مدريد وبرشلونة ، ثم انتقاله مع أسرته إلى العاصمة ، ليتلقى تعليمه الثانوي في مدرسة (الآباء الرهبان) ثم مدرسة (الأخوة ما ريسناس) الدينية ، شكلت تلك الحياة الأولى في نفس خوسيه ثيلا تصدياً للوابع القشتالي واللغوي الذي يعيشه ، وانقسامه كإسباني بين لغة - وليست لهجة - عاش طفولته صباه فيها ، ولغة عاش شبابه داخلها ، وتلقى صفعات القساوسة على عدم امتلاكه ناصيتهما ، ثم اضطراره لقطع دراسته بجامعة مدريد ، والتي سعى نحوها لدراسة القانون والطب والفلسفة ، ولكن جاءت الحرب الأهلية لتدفعه للعمل من أجل البقاء حياً ، فعمل صحفياً وممثلاً وموظفاً روساً ومصارعاً للثعابين ، وحتى مدرباً للعبة الجودو ، وأن كان يعمل في أعماسه رغبة حادة لعدم العمل ، والتفرغ بكل كيانه فقط للكتابة ، والكتابة الإبداعية ، باللغة القشتالية .

لذا انكب خلال الحرب الأهلية ، بعيداً عن آوارها ، على الدراسة الصمارة للغة القشتالية ، وكتابة الأشعار التي لم تلتف إليه الأنظار ، والتي لا تشكل حتى اليوم ، رغم الدواوين الثلاث ، سوى هامشاً ابداعياً لمسيرة الروائية الأسبانية ، إلى أن صدرت أول رواياته وأهمها ، والتي كانت دعاماً أساسية في منحه نوبل ٨٩ ، وهي رواية « عائلة ياسكوال دوارتي »

تحدث تأثيرها في مدريد العاصمة ، ليتجول خارجها على قدميه ، بجواب على ظهره ، وآلة تصوير بيده ، خلفها عين ثاقبة ، وقلم يتوجه عقل حاد ، يلتقط التفاصيل الواقعية لحياة الناس في منطقة (القرية) التي تجول بها خلال عام ١٩٤٥ ، وهي منطقة تقع في وسط إسبانيا ، بإقليم جواد لاخرا (أو (وادي الحجارة) كما اسماء العرب ، ومن الواضح الجذر اللغوي العربي في إسم Alcarria وفي إسم الإقليم ، .. وقد تحدث ثيلا عبر مجمراته هذا مع الناس في الحانات والمنازل والطرقات ، تاركاً لقلمه على تخليد الرؤية غير المتدانة للمنطقة ، والسمات الخاصة بسكانها ، ويقدم هورويته الإيجابية في كتابه « لعمرون » « رحلة إلى القرية » عام ١٩٤٨ ، والذي يعتبره البعض من أفضل أعماله ، وبعد أربعة عقود كاملة ، وفي يونيو ١٩٨٥ ، يكرر ثيلا الرحلة ذاتها ، راصداً الثغرات التي حدثت بالمنطقة عبر ذلك الزمان ، كاشفاً أيضاً في كتابه الجديد (رحلة جديدة إلى القرية) ١٩٨٦ عن مدى تغير رؤيته هو أيضاً لنفس العالم ومتغيراته .

ثده .. وفضيحة أفيية

وكما أن روايته « عائلة ياسكوال دوارتي » لفتت الأنظار إليه ، وشكلت ركيزة من ركائز عالمه الروائي ، يبدأ عقب رحلته إلى (القرية) في منتصف الأربعينات كتابة روايته الهامة وركيزته الثانية في عالمه الإبداعي ، وهي رواية « غلبة التحل » ، والتي تعد درة أدبية تقتضي منه جهداً شاقاً لصقلها ، وزمناً للكتابة يقرب من السنوات السبع ، وإعادة كتابة للرواية تفصل إلى خمس مرات ، لتصدر عام ١٩٥١ ، مقدمة بطريقة متقنة باتوراما إجتماعية ونفسية لمرحلة ما بعد الحرب الأهلية ، عارضته لنا مجموعة من الشخصيات المتباينة : موظفون خفاء ، إسكافيون ، شواذ ، ماسحوا أحذية ، غنائات ، مرارون .. يتسمون جميعاً بالأنماط الحياتية العادية ، يعانون جميعاً من الفقر المادي والمعنوي ، ومن تسلط فكرة المشيئة البوسية والحاجة إلى الجنس على عقولهم ، يحشدكم الكاتب في بقعة مكانية



صغيرة ، يتخلطون فيها كخليفة التحل وإن كان دون إنتظام ، نسجم دوماً طينهم داخل تلك البقعة المغلفة ، راسياً بهم لوحة حائطية لمجتمع جائع وبائس ، يسمى لقب منظومة القيم الفاتمة ، ليس بأهداف أيديولوجية ، وإنما فقط من أجل إشباع نزواته وشهواته الحسية الصرفة .

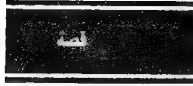
تصدر قبل تلك الرواية المتميزة ومعها وبعدها أربع روايات ، أثل في القيمة الإبداعية منها ، تتوج برواية *La Catira* ١٩٥٥ والتي أحدثت فضيحة كبرى في الأوساط الأدبية المحلية ، وكان قد كتبها ثيلا بطلب من حكومة فنزويلا ، والتي دعته إلى أراضيها عام ١٩٥٣ ، ووضعت بين يديه كل الوسائل المادية المطلوبة ، من أجل أن يتدع قريحته عملاً فنزويلياً على غرار الدون كيخوته الأسبان . . وفي عام ١٩٥٤ يسافر ثيلا إلى إنجلترا ، ليقيم سلسلة من المحاضرات في جامعاتها ، وحين صودته أسبانيا يقم بجولة (مايوركا) الواقعة بالبحر المتوسط بشرق أسبانيا ، مؤسساً ب (بالمدى مايوركا) مجلة « مايليس دي سون إرمادانس » ، وبعدها بثلاثة سنوات ينحدر كعضو الأكاديمية الملكية الأسبانية .

مسألة التفتت

في عام ١٩٦٤ يسافر إلى الولايات المتحدة لإلقاء سلسلة من المحاضرات في ثلاثين جامعة بها ، ثم يعود ليصدر روايته المستفزة « سان كاميلو ١٩٣٦ » عام ١٩٦٩ ، والتي ينتسب عبرها بجماعة منقطعة النظر من كل المحارم السائدة حتى الأيام الأولى التي اعتبت الحرب الأهلية مساحة إبداعه الأثرية وعلاقتها وحملت هذه الرواية أهم ملامح أسلوبه في الكتابة الروائية ، البساطة في عرض التفاصيل الدقيقة ، مع استخدام دائم للألفاظ العامية والتعبيرات السوقية وكلمات الشارعية الخالية من الاحترام عند البعض ، والتقاليد الأسبانية ، خاصة تلك التي كانت في الأربعينيات والخمسينيات ، وذلك في إطار صياغة للغمف الإنسان الداخل في بنية تراجيدية ، تعرض مسألة المجتمع الأسباني ، ومآل إليه من تفتت وتناحر بين الأشقاء أثناء وعقب الحرب الأهلية .

المسميات لفته ، بل يرى أن الرواية ذات المسمى هي في حقيقتها رواية فاشلة ، واضعا نفسه داخل الإطار الأكبر للواقعية الجديدة بكل ظلالها ، وذلك هو جزء من سر شعبيته ، فهو لا يتم بتصنيف إبداعه ، قدر ما يتم برصد الحياة اليومية للإنسان العادي ، وانحماها داخل صيغة واقعية وبيروج جروتسكيه ، تكون بروح الدعابة بها بديلاً لروح البأس المسئلة إلى الإنسان الأسبان المحب للضحك ، إثر حرب شرسة انتصر فيها العسكر لصالح الملكية ، وإن أصغر قائد لهم الجنرال فرانكو على عدم التفریط في السلطة التي استولى عليها نهائياً عام ١٩٣٩ ، إلا بقيته عام ١٩٧٥ ، وعادت الملكية عقب ذلك لتستقر رمزاً في البلاد ، لذا تعرض روايات ثيلا إلى المصاد الذي يعيشه الإنسان الأسبان البسيط في مواجهة واقع تفتت ، وما زال الأمل في إعادة بنائه ، رغم البسمات على الوجهه ، قابعاً في دنيا الغيب

ورغم ثبات منهجه الروائي الواقعي الكلي ، وانطلاقه من تراث واقعية القرن التاسع عشر وغلاذجه الأسابية عند ديكنز وبلزأك ، وورصدها للتفاصيل الصغيرة للحجوات الدنيا ، إلا أن ذلك لم يوقف تلك الرغبة الداخلية لديه للتجريب دوغماً انفلات عن إطار منهجه الكلي ، فهو لا يدخل إلى عالم الحداثة وما بعدها ، ولا يقترب من دنيا الألاعيب التكنيكية والتفكيك السائلي ، ولا حتى ينحدر نحو واقعية امريكا اللاتينية السحرية ، وإن كان يقف على حافتيها بتضمينه لما هو واقعي إلى درجة دخوله لعالم الفانتاسيا ، دوغماً مزج ما بين ما هو واقعي ما هو خيالي أو سحري داخل البنية الروائية من زاوية رؤيته للعالم ، بل أنه حينما سئل ذات مرة عن أي الفنون أحب إليه : الفنون التشخيصية أم الفنون التجريدية ؟ ، أجاب قائلاً : أحب الفنون إلى أي الفنون الجيدة ، مبتعداً بلجابته عن الولوج في عالم



كلمة السر

مصطفى أبو النصر

٤٣ • القلم • العدد ١٠١ • ربيع الآخر ١٤١٠ • ١٥ نوفمبر ١٩٨٩

إلا أنني تجاهلت ذلك ، ووضعت الأوراق على المكتب ، وتراجعت خطوتين منتظراً . مدّ يده وأمسك بالأوراق ، ثم رفعها قليلاً ، وقرأ بعض ما كتب في الورقة الأولى ، التي كتبت فيها طلب الوظيفة ، ثم لم يلبث أن ألقى بالأوراق على المكتب في لا مبالاة ، ورجع إلى عيبته ثانية ، وسألني وهو يشير بيده إلى الأوراق :

— ما هذا ؟

— الأوراق المطلوبة .

— أية أوراق ؟

— الخاصة بالوظيفة .

حول بصره عني ، ونظّاهر بأنه يتأمل أو يفكر في شيء ما ، ثم عاد يحلق فيّ قائلاً :

— يخيل إلي أنني رأيتك من قبل .

اغتصبت انتباهه ، محاولاً بها أن أخفف وقع ما ساقوله :

أخرجت الأوراق المطلوبة من جيبى الداخلى ، ووضعتها أمامه على المكتب .

كان يجلس على كرسى دوار ، وراء مكتب عريض ، أسود اللون ، على سطحه بلورة لامعة . وكان لا يفتأ يدور به تجاه اليمين والشمال ، في اعتداد بالنفس مصطنع ، واستمتاع واضح بما وصل إليه من مركز .

ما أن دخلت الحجرة ، حتى استدار بسرعة ، وواجهني مباشرة ، وتوقف عن الدوران . كانت ملامحه واضحة خالية من الغضب ، حتى ليصعب تحديد منه . أما أنا فقد كنت أعرف أنه قد تجاوز الخمسين بقليل ، إلا أن جُرمه الصغير ، ونحافته الملحوظة ، ربما خدعت من يراه أول مرة .

لاشك أنه كان يعرفنى ، أو — على الأقل — ليس وجهى بغريب عنه . راح يحمق فيّ بعينين جاحظتين متساكنتين ،

— نحن جيران .

هزّ رأسه ، ثم عض على شفته السفلى ، وجمال بعينه فى أوجه الحجرة ، ثم عاد ينظر إلىّ ، فلاحظت أن نظرتة هذه المرة مختلفة عن نظرتة السابقة ، ثم قال لى وهو يضحك عينيه كأنما يحاول أن يثنى ما قلت :

— تقول إنك جارى ، أين تسكن ؟
اتسمت ابتسامتى . إنه يعلم أين أسكن . ولكنى جاريته ، فأجبته فى صوت خفيض :
— فى المنزل المقابل لمنزلكم .

حول بصره عنى . وأمسك بالأوراق بأطراف أصابعه ، ثم تركها تسقط على المكتب ، وإلتفت إلىّ . فى هذه المرة قرأت معانى أخرى فى عينيه ، إلا أننى تجملت بالصبر والأناة . قال فى نبرات واضحة ، مليئة بما يشبه الإنذار :
— طبعاً هذا لا يعطيك أى حق ، إذا كانت الشروط غير متوافرة .

كنت واثقاً من أن جميع الشروط تنطبق علىّ ، فقلت مبسماً :

— الحمد لله ، جميع الشروط متوافرة فىّ .
هزّ رأسه قائلاً :

— سترى .

قلت مؤكداً ، وقد بدا لى أنه يتسبط معى :
— لتتأكد سيادتك من الأوراق .

وأشرت يدي للأوراق . لم يهتم بأن ينظر إليها ثانية ، وإنما رفع إلىّ عينيه متسائلاً :

— ولكن لماذا جئتنى أنا ؟

— لقد سألت عن مكان تقديم الأوراق فقبل لى هنا .

بدا صوته مشحوناً بغيظ مكتوم وهو يسألنى :

— من ذلك المغفل الذى قال لك ذلك ؟

— فى الحقيقة لا أعرفه .

— لقد فهمت خطأ ، لدى مكتب للسكرتارية ، هو الذى

يستلم الأوراق .

ثم مدّ لى يده بالأوراق قائلاً :

— إذهب وسلمها للسكرتارية .

غادرت الحجرة ، والأوراق فى يدي . طبعاً كنت أعرف كل ذلك ، فليس من المعقول أن يستلم المدير أوراق الطلبات ، ولكنى تحايلت على السامع ، وأخفيت الأوراق فى جيبى ، ووزعت أننى أحد معارف المدير ، ولم آت إلا لمجرد الزيارة . كان غرضى أن يرانى ، وأن أقول كلمة السر : أنا جاره وهو جارى . لا شك أنه قد قرأ اسمى ،



وتأكد ذلك حينما اعترف بأنه يذكر وجهي . أظن أن الوظيفة قد صارت مضمونة . ما الذي يضيره من قبولى ؟ أليس الجار أولى بالشفعة ؟

في الخارج رأيت السامي جالساً بالقرب من الباب ، سأله بلهجة من يلقى أمراً :
- أين مكتب السكرتارية ؟

انتفض السامي واقفاً ، وأشار إلى باب مغلق في جانب من جوانب الردهة . شكرته بهزة من رأسي ، ومضيت إلى الباب فطرقتُه وفتحته دون انتظار للإذن بالدخول .

كانت الغرفة ضيقة بشكل ملحوظ . لا يجلس فيها إلا موظف واحد ، وموظفة ربما لم تتجاوز العشرين من عمرها . اتجهت مباشرة إلى مكتب الموظف . كان متهمكاً

في الدق على الآلة الكاتبة ، ما أن رأيته حتى أسرع في الدق وكأنه يقول لي : ألا ترى أنني مشغول . تعملت هذا التجاهل ، وقلت في نفسي : « ربما يريد أن يفرغ من الجملة ليسألني بعد ذلك » . إلا أنه واصل الكتابة دون أن

ينظر إليّ أو حتى يقول شيئاً . فأخذت أثقلت منتظراً ، وببصمادة بحثة التفت عيناى بيمينى الفتاة . كان من الواضح أنها لا تفعل شيئاً على الإطلاق . مكثت ليس عليه أية ورقة أو ملف ، وكانت ألتفتت تنظر بإعجاب إلى أصابعها

الطويلة ، وأظافرها المطلية باللون الأحمر ، ثم من حين إلى حين تدفع رأسها إلى الخلف لمجرد أن تيمد غصلة الشعر التي تنوس على جبهتها . في الواقع كانت جميلة ، أو ربما كانت

الاصباح هي التي أوحى لي بذلك . حين التفت عيوننا ، توقفت كل منا على هذا الوضع لمدة قصيرة جداً ، ثم سألتني وهي تبتسم :

- أية خدمة ؟

كان صوت الآلة الكاتبة ، هو الصوت الوحيد في الحجر ، الذي يعكر هذا الصفاء . وكانت الأوراق مازال في يدي ، ففقت لها وأنا أمد يدي بها دون أن أتحرّك من مكاني :

- الأوراق المطلوبة . قال السيد المدير أن أقدّمها هنا . سألتني وهي تحول بصرها عني . وتعود إلى تأمل أظافرها :

- طلب وظيفة ؟

- نعم .

- انتظر قليلاً حتى يفرغ .

ثم إنها فتحت الدرج ، وعادت فأخلفتني ، دون أن تخرج منه شيئاً .

ظلمت واقفاً في مكاني ، وأخذت أتفحص الكاتب على الآلة . كان متهمكاً تماماً ، ولم أستطع أن أحس ما إذا كان يفعل ذلك بدافع من حساسة للعمل ، أم للإمعان في تجاهلي ، واشعاري بأهميته . وأخيراً انتهى من الصفحة التي كان يكتبها ، فرفع رأسه ونظر إلى ثانية ، ولكنه لم يقل شيئاً ، وسحب الأوراق من الآلة ، ثم سحب من بينها أوراق الكربون ، وأخذ أوراقاً بيضاء من الرزمة الموضوعة على يساره ، وراح يضع بين كل ورقة وأخرى ورقة كربون . انتهزت هذه الفرصة ، وقلت في صوت خافت متردد :

- الأوراق المطلوبة .

دون أن ينظر إليّ ، أو يتوقف عما يفعل قال في نبرة غضب متعالي :

- ألا ترى أنني مشغول .

ثم أنطق ، والتفت إلى الفتاة ، وكأنني أشهدُها على ما قال ، إلا أنها أشاحت بوجهها عني لا مبالاة .

ثبت الكاتب الأوراق في الآلة ، ثم رفع إليّ بصره قائلاً في تلمر واضح :

- نعم ؟

- الأوراق المطلوبة .

ومدحت يدي بها . إلا أنه تجاهلها وسألني في برود :

- أية أوراق ؟

- الخاصة بطلب الوظيفة .

- أية وظيفة .

- التي أعلمتكم عنها في الجرائد .

- وأين كنت طوال هذه المدة ؟

- استكمل أوراقى الناقصة .

- لقد أخلقت باب التقديم .

- ولكن المدير قال لي ...

قاطعتني ، وكان عفتيتاً تلبسه :

- المدير ، المدير لا يعرف الموعد ، أنا الذي أحرره . ولكن ... - أرجوك ، من فضلك لا تعطلنا .

وانحنى يقرأ من الورقة التي على يميني ، وعاود الدق على الآلة . ظلمت واقفاً ويدي ممدودة بالأوراق وكأنني أستجديه ، إلى أن سمعت صوته من خلال ضربات الآلة :

- ماذا تنتظر ياسيد ؟

لم أجد به شيء ، واستدرت متجهاً نحو الباب ، وقبل أن أخرج ، التفت لألفي نظرة على الفتاة ، فرأيتهما متهمكاً في تأمل أظافرها وقد بدا الإعجاب على محياها .

حوار مع الراحل : جورج سيمنون

ت / م . ق

الحسناء و"القاتل" و"صديق مجريه". اما اشهر كتبه الاخرى في مجال التحقيقات فهناك "البحث عن الزمن العاري" و "اكتشاف فرنسا".

ولد سيمنون في مدينة لياج البلجيكية في الثاني عشر من فبراير ١٩٠٣ . قرر ان يمارس الكتابة لأول مرة وهو في الحادية عشر من عمره . واحس في هذه الفترة انه يتعمق لو أصبح راجياً . لكن مغامراته العاطفية المتلاحقة جعلته ينحرف عن هذه الفكرة . تأثر بكل من ديستوفسكي وولزك وجورج لويس ستيفنسون وچاك لندن .

عمل في الصحافة في فترة مبكرة من حياته . ونشر خلال الفترة بين عامي ١٩١٩ و١٩٤٦ مجموع من التحقيقات الصحفية في العديد من المجلات والصحف الفرنسية . مما أتاح له فرصة الالتقاء بهتلر وتروتسكي وتشرشل .

يقال أن جورج سيمنون هو الروائي الأكثر شعبية وقراءة في عصره . فلهذه أكثر من أربعمائة مليون قارئ في انحاء العالم حسب الاحصائية التي نشرتها منظمة اليونسكو في عام ١٩٨٣ . نشر على مدى احوامه الست وثمانين اكثر من مائتي رواية . وثمانين قصيدة وجزئين من التحقيقات الصحفية . فضلا عن مذكراته الضخمة التي نشرت في خمسة عشر مجلداً ضخماً في عام ١٩٨١ . ترأس لجنة تحكيم مهرجان كان عام ١٩٦٠ . وأصبح على منح فيليني الجائزة الكبرى عن فيلمه "الحياة اللذيذة" . اشتهرت رواياته البروليسية بطابع خاص . وترجمت هذه الروايات الى العديد من اللغات ومنها اللغة العربية . من اشهر هذه الروايات "ثلاث غرف في مانهاتان" و "رسالة الى قاضي" و "الثلوج قلدة" و "موت

الجثث. كم أذكر جيداً ذلك اليوم
الذي خلقت فيه هذه الشخصية. كان
صباح غريب. دخلت إحدى الحانات
وشربت زجاجتين. وبعد ساعة
أحسست بالسكوة. فبدأت أرى
الشكل العام لرجل يشبهني ويعمل
ضابط شرطة. وتناجح. فعدت إلى
طواني. واضقت بعض التوتش لهذا
الخيال: غليون، وقبعة مستديرة.
ومعطف خفيف ذو ياقة من القطيفة.
كان يخيم، على الطواف، برد
شديد. فصورته جالسا في مكتبه الذي
يقع امام محل الجواهر... وفي ظهيرة
اليوم التالي كتبت الفصل الأول.
وبعد خمسة أيام انتهت الرواية. ثم
كتبت روايتين أخريين. وذهبت للقاء
الناشر الذي قال بعد أن قرأها:
"اسمع يا سيم، الصغير، ليست هذه
قصص بوليسية حقيقية. فمذت الصفحة
الثلاثين عرفنا المذنب. فضلا أن
هناك قصة حب. كما أن الرواية
انتهت نهاية سيئة. باختصار.
ستذهب إلى كارتة"

"حسنا. اعد لي نسختي.
"لا، اكتب روايات أخرى.

وبدأ في هذه، كتبت ثمان عشر
رواية. وسرعان ما جاءه النجاح.
فترجمت إلى أكثر من اثنتي عشرة
لغة. وعولت أول نجاح سينمائي مما
اتاح لي أن أسافر إلى أركان البسطة
الأربعة. فعبرت غابات الاستواء
والأمازون عبر البحر الأحمر والهند
والمحيط الهادئ. ودرست ارتكبي في
أزياء البلاد التي أزورها. وعملت في
كل مكان: في الأماكن التي أضع فيها
آتي الكتابة. ففي الغابات الاستوائية
كنت أجد نفسي غارقا، حتى رأسي،
في خلاصة رقيقة لآتي جلدي شر
البومض. إلى أن أشتمل غليون
يوما، فخرجت ملتهب الوجه. كنت
أعود إلى باريس بانتظام لأقضي
أسياتي الناعمة في غابة فوكيه. فأظف
ساعات إلى جوار زوجتي. وأحياناً،
في حوالي الحادية عشر مساء،
أصحبها في تاكسي وتذهب إلى
بورجيه. وتظل الطائرة إلى أي مكان
لا نعرفه.



وأعلنت رسمياً عن مولد اسم ميجره.
كنت في الخامسة والعشرين عندما
تولدت هذا الشرطي. كنت أعيش،
في تلك الآونة، فوق سفينة بنيتها في
فيكاسب على طراز سفن الصيد في
بحر المانش. كانت بطول عشرة
امتار. وتسمى "أوستروجسو".
وعندما في كنيسة نوردام. ثم رحلت
إلى ميناء هولندي صغير يدعى
دلفريل. وهناك لاحظت في أحد
الممرات المالية أن مطع السفينة في
حاجة إلى جلفته. فوضعتها في
حوض جاف. واحتفظت بمعادة كتابة
فصلين أو ثلاثة فصول يومياً. ولم يكن
سهلاً أن أكتب وسط ضجة العمال.
وقد عثرت على طواف قديم،
محطم. وعلني بالفقران. وترتفع
الميله ببلطعله بارتفاع ٥٠ سم.
فوضعت به ثلاث خزان. واحدة
لأثني الكتابة والأخرى لي. والثالثة
لزوجاتة نيلدي. ولفوق هذا الطواف
ولد أول ميجره في رواية "بيتر ليتون"
التي لا اعتبرها من أحسن أعمال.
لكنها أثرت على حياتي كأنها راكم

وتعتبر هذه التحقيقات بمثابة شهادة
أدبية على عصر بأكمله.
في الفترة بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٢
نشر رواياته تحت أكثر من عشرين
اسماً مستمراً. ثم اختار، بعد ذلك
أن يكتب باسمه الحقيقي. ولذلك فإن
عدد الروايات والأعمال المنشورة التي
ألفها سيمون أكثر من الأرقام المنشورة
بكتير.

وفيما يلي نقدم الحديث الذي نشرته
مجلة ماري فرانس مع الكاتب في عام
١٩٧٩:

● جورج سيمون. لقد رفضت
جائزة نوبل ثلاث مرات. وأنت
لا تحب، قط، حفلات التكريم.
هل تستشعر ذلك هذا العام بمناسبة
مرور خمسين عاماً على خلق المفتش
ميجره؟

— لا. لن أغير عاداتي. ولكني
أكتشف أن في أول كتبي التي أنفعتها
خلال العشرينات، أن هناك مفتش
شرطة يدعى ميجره. وقد نسبت هذا
الاسم تماماً عدة سنوات إلى أن
رجعت له في سبتمبر عام ١٩٧٩.

● ماذا كنت تبحث وانت تهوّل من قارة إلى أخرى ؟
— لم أكن أبحث عن الغربة ، ولا عن المغامرة . ففى الواقع ، كنت اعتقد اننى افترض عن انسان . مجرد انسان . الانسان نفسه . فنادراً ما قضيت عاماً بأكمله فى مكان واحد . لكننى اقمّت فى هذه الاماكن كائنات ساعش أبداً الدهر .. ومن هذا كنت اقضى اوقايتى بين مزارع وقصور . وأنا لم اسافر اذن بنفس معنى السفر . ولكننى انتقلت . كنت مشلوهاً دوماً بشوامة الرحيل . ففى عام ١٩٢٨ اشتريت مركباً طوله ستة امتار اسمه « جانين » ودرت به حول فرنسا عبر القنوات والأنهار الواسعة . وكان هذا متعة . لأننى أعرف دائماً أن الوجه الحقيقى للمدينة أو القرية ليس هو طريق الأسفلت . لكن عن طريق المياه كنت اصحب زوجتى الاولى تبجى فوق هذا المركب ، والتي الكتابة وكلى أولاف ، وعاشت معنا طباحتنا التي كانت لها قيمتها وادواتها .

● عشت سبعين عاماً فى حياة نشطة وسحة . وترى إن كل ساعة تمر دون نشاط تبدو لك ضائعة . أما اليوم فانك تعيش نشاطك الداخلى بشكل مكثف ..

● — يبدو هذا أكثر اهمية وثراء . فانا اعتبر أن شيخوختى هي الفترة الأكثر سعادة . ورفاء فى حياتى . ولهذا أحس بالسعادة . وأنا اشعر بالتحسن منذ أن توقفت عن كتابة الروايات . وقد كنتى هذا أن أضف شخصياتى إلى احصائى . ولا اتخيل لى اى حد أضف نفسي فى جلودهم . فأعيش مأسيتهم وأحيا مشاكليهم . وقد قررت أن يوقف كل هذا فى شهر سبتمبر عام ١٩٧٢ . حيث رأيت يومه فى مكتبى . مطروفاً عليه كلمة « أوسكار » فكتبت رواية بنفس الاسم . ثم قررت أن أتوقف عن الكتابة . وفى اليوم التالى بيعت منزلى فى ابلنج . وبعثت سياردنى الرولز رايس وأودت صفحة من حياتى . وقررت ألا أبذل مرة أخرى .

● وذهبت لا اشتري مسجلاً كى أملكى

ما يخطر على بالى : اتفعلاتنى وذكرايتى وما يتعلق بكياتى . نشرت اثنا عشر جزءاً . وقد أملت ، أخيراً ، الجزء العشرين منها تحت اسم « المرأة الفاتحة » .. وهو عمل أكثر نسوية . فلو عدت بلدى إلى الوراء فسوف أقول إن هذه الاملاعات أكثر متاضلة لئلا من كل رواياتى . وربما أكثر عمقا .

● أنت أخذ شخصك النقى ؟
— أجل . لقد انتهيت بأن وجدت نفسى . بعد أن خلقت جلود الآخرين . خلال ٥٠ رواية خلقت فيها أكثر من ثلاث آلاف شخصية . لقد حاولت أن اكشف الإنسان من خلال الآخرين . لكننى لم أصل اليه كاملاً . واليوم فأننى أبحث الإنسان من خلالى ..

● مع الاربعمئة والخمسين رواية المنشورة . وأكثر من مائة ألف أقصوصة . أنت أكثر إنتاجاً من بلزك ومن ليكتور هيجو !
— فى زمن رواياتى الشعبية ، كنت أكتب ثمانين صفحة يومياً . كنت أبداً من الساعة السادسة صباحاً ولا أتوقف إلا فى السادسة مساء . واقضى وقت الغذاء تحت الشمس لمدة نصف ساعة . لقد دلفعت ثمن هذا غالباً . كنت أكتب رواية من عشرة آلاف سطر فى ثلاثة أيام . وكنت أولف خمس روايات فى الشهر الواحد . لقد تجاوزت هذه المرحلة . واستطعت أن أبني سفيتى الاولى وأنا فى الرابعة والعشرين . وقد اقترح ، على ، أحد رؤساء التحرير مبلغاً طيباً كى أكتب رواية خلال ثلاثة أيام وليلاً . فاعلقت على نفس قصصاً زجاجياً . فى شرقه تطل على المولان روج . وفعلت هذا دون اى صعوبة .

● يقال أن مويجك فى الكتابة جاءت من سيرك أثناء النوم .
— لا أدري . فانا أسير أثناء نومي ، منذ أن بلغت العاشرة ، ليلاً . كانوا يجلونى أمشى فى الشارع على مسافة مائتين أو ثلاثمئة متراً من المنزل . وكنت أعانى من هذه المشكلة بمعدل مرتين أو ثلاث مرات اسبوعياً .

وقد نصح الطبيب أن أضف حليداً على نوافذ غرفى . لكننى لم أكف عن المسير أثناء النوم لسنوات عديدة . ففى من الاربعين حدث هذا لى أكثر من مرة شهرياً . واليوم فالأمر لا يحدث الا نادراً . الآن فانا تريزا ، زوجتى ، هي التي تسير أثناء النوم . ● ما هي الفترة التي تمننى أن تعود فى حياتك ؟
— لا توجد . فحياتى كلها فى داخلى . وليست لى الرغبة أن أعيشها من جديد مهما كانت من ناحية أخرى فلم أسلم قط . فقد تزوجت مرتين . وفى كل مرة عانيت الكثير . ويجب أن انظر النصف الآخر من حياتى كى أقابل تريزا . اليوم أنا سعيد . يسألونى ، أحياناً ، لماذا تبدو جلدان منزلى عارية . وأن منزلى ليس فيه الكثير من الاثاث الضخم . وكل الأشياء الثمينة ، موجودة اليوم فى « الصندرة » بمنى كبير لم أعد فى حاجة اليها لأنها لا تهمنى بالمره . ليس أمامى سوى أن أغلق عينى كى أرهما .. هنا . لأنها رواية تجد فيها كل ما يتعلق بسيمون . مسودات . قصاصات الصحف . والترجمات .. ألغ . حولتها جميعاً إلى جامعة لياج . اليوم ، أنا مفتون بمنزلى الصغير الذى يناسبنى . أعمل من ذى قبل . من السادسة والنصف صباحاً لأننى اعتدت على الاستيقاظ فى ساعة مبكرة . فانا استيقظ فى الخامسة . كنت أذهب لحضور القداس فى كنيسة مستشفى لياج . ثم قبل أن أذهب إلى المدرسة . كنت أذهب للاستحمام فى النهر .

● أخترت أن تعيش عيشه متواضعة منذ سنوات . هل هذا بسبب شورك الداخلى ؟
— أجل لأننى اشعر دائماً بالتواضع . لقد ولدت فى عالم متواضع . وكانت كل سفرياتى حول العالم ، وكل اتصالاتى مع مختلف الطبقات الاجتماعية اتبلم شيئاً واحداً هو « التواضع » . فانا اشعر أننى شقيق للناس الذين لا يتمتعون بأهمية ♦



الموت يدهم حلم البرتقال

د. جيلي عبد الرحمن

○ أقمشة كالزُبد في موائد الطعام —

لفظ الجنود في رصيف الباعة

عمى صباحاً شق ظهرنا الترام

والقمل ، والأسماك والمجاعة

○ عجلاتك المحدودة لحن الجنائز -

في قداس العربية .

○ من أين أقبل الموت ؟

لا همس ، ولا صوت

البرتقال حالم في البيت

وكسرة وجرة من زيت

○ أستميحك الأعدار

والجنود ملقى على جسمائك المسكين

سراق الرحيل في الميلاد .

○ دعني أضمد الرؤى الأخيرة

وأزحم الشواطئ المهجورة

○ هل قشر برتقالة ؟

حشرة الزبالة

يا أيها الأصيل حامل الشداد

○ تعدها خطى الجنود

أم أنه يجب في بله

لشد ما بينكما من الشبه

يا أيها الأصيل ، حامل الشداد !

○ أسلس له القيادة

البساتين غادرتك في الظهيرة

بينكما برازخ الحصون والدجون والوهاد

○ أوحشت صبح البرتقال حين مال بالضفيره

قال خذني لا تخف

والقنى في الحب

قلت شكراً للهوى والحب

سناك لا تراه الأعين الفقيرة

وابتلعت ريقك المسموم بالقتاد .

○ « حى على الفلاح » في قبوك القصي

لو نستنى أذنت بعد ساعة

نشد في سروجنا

ونرتقى في الحى



حوار مع الشاعر الفلسطيني

إبراهيم نصر الله

أجرى الحوار: زياد أبولين

* الساحات الثقافية العربية تواصل عزلتها .. *

* القصيدة التي نتحدث عن الفرح تعرضك على الرقص .. *

* من تناولوا قصائد .. وصفوها بأنها قصائد الفناء الملحمي .. *

لقلنا مع الشاعر إبراهيم نصر الله أحد الشعراء الفلسطينيين المين عاتوا وعاشوا القضية الفلسطينية بكل أبعادها . شاعر كتب الرواية والسيناريو الأدبي وقد أثبت حضوره المتواصل على الساحة العربية .

له دواوين : « الخيول على مشارف المدينة » و « المطر في الداخل » و « تيمان يسترد لونه » و « الحوار الأخير قبل مقتل المصفور بدقائق » و « الفنى .. النهر والجنجال » و « حواصف القلب » وله رواية « برارى الحصى » وقد ترجمت إلى الإنجليزية ضمن مشروع ترجمة الأدب العربي « بروتا » . وأيضا ترجم ديوانه « الحوار الأخير قبل مقتل المصفور بدقائق » إلى الألمانية وقد صدر له في مطلع العام الحالي ١٩٨٩ ، وله سيناريو أدبي « الأمواج البرية » وكذلك رواية تحت الطبع بعنوان « عو » ، وقد نال الجائزة التقديرية لرابطة لكتاب لأرجنتين ثلاث مرات عن ثلاث من مجموعات الشعرية .

هذه القصائد بشكل عام كانت تنطلق من الفرد، أو مجموعة أفراد في حالة صراع مثل قصيدة «الفتى النهر والجزر» فهناك شخصية الفتى وشخصية الجزر. وشخصية النهر وشخصية الفتى وسواها، وفي «الحوار الأخير قبل مقتل المصور» بالمثل هناك شخصية مكونة من أربع شخصيات، أو مكتفة لها، بالإضافة إلى شخصية الأم وغزة... الخ.. هنا هو المحور، ولكن المسألة تشبه في اعتقادي عرس الشهيد مثلاً، حيث أن الحدث عن العرس نفسه هو حدث عن احتفالية وحدث من شمس الشهادة، وحدث عن إنسانية الشهيد. كل هذه تلتقي في القصيدة، بمعنى: أن الفصل بين هذه الجوانب، هو في النهاية إخلال بأكمل احتفالية.

في القصائد القصيرة يتغير الأمر إلى حد كبير... حيث يبدو الجرح الإنساني - فرحاً وحزناً... الخ - الجانب الأهم في حوار الروح مع ذاتها ومع كل ما يدور حولها.

انتم الشعراء الفلسطينيين
الشباب، هاشتم مراحل مختلفة من سبلكم من شعرنا الكبار، ولكننا نعتقد أن بعضكم كان وما زال أسير تلك اللغة الشعرية التي أنتجها شعراء فلسطينيون سابقون عليكم، كيف تم الانفصال وإحداث القطيعة عنك عن الشعراء الفلسطينيين الآخرين، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ما هي القضايا الفنية أو الموضوعية التي ترى أنك تختلف فيها عن الآخرين بحيث تخرج من سحر اللغة الأسرة التي أنتجها محمود درويش مثلاً، وتأثر بها وما زال يتأثر بها - على نحو سلبى - كثير من الشعراء؟

قلت في ردي على سؤال سابق أنني حين قرأت نتاج من سبتي من الشعراء قرأته دارساً تماماً مثلما قرأته متلوّاً، وقد كان صوت الشعراء الفلسطينيين - وبالأذات سمعهم - الغاسم، واضحاً ربما في ديوانى الأول - جسدي كان الغزال، والذي - بت اعتبره اليوم مثل المدد التجريبي

للصحيفة أو المجلة قبل خروجها على الناس. أي العدد «الصفر».

وشخصياً لا أستطيع أن اتحدث كثيراً عن الفرق بيني وبين سواي، ولكن ثمة اتفاقاً بين من تناولوا قصائلي وخاصة الطويلة ووصفوها بأنها قصائد الغناء الملحمي، وبعضهم ذهب إلى أكثر من ذلك.

ولكنني باستمرار أسعى لتطوير علاقتي بقصيدتي، وأسعى للتنوع داخل تجريتي، دون أن أفقد لفتي، فبعد الفتى النهر والجزر - مثلاً الذي وصلت بعض قصائده إلى ألف بيت، صدر لي «عواصف القلب» وهو عبارة عن قصائد قصيرة جداً لا تتجاوز الخمسة أبيات.

وما أريد قوله في مجال قصيدة الشباب - اللذين يطلق عليهم اسم الشباب وما زال الوصف ملصقاً بهم منذ أكثر من خمس عشرة سنة - وبعضهم قلم الكثير الكثير.. ولكن الساحات الثقافية العربية تواصل عزلتها ولا يصل إلا قلة من الشعراء إليها. لماذا لا نتعرف مثلاً أن بعض هؤلاء «الشباب» ولا أقول كلهم قد منحروا القصيدة العربية منذ جديداً وطعماً جديداً لا نجد مثلاً في تجربة الرواد.. خاصة وأن معظم وادنا قد توفقوا عن الكتابة بصورة أو بأخرى. ولماذا لا نسأل أنفسنا بصنق قد بقى من شعراء المقاومة، ومن صمت، وكيف يمكن أن نواصل الحديث عن الشعر الفلسطيني بصنق ونحن نهمل إلى حد كبير إنجازات مهمة يحققها شعراء فلسطينيون منذ أواسط السبعينات، وكيف نكون امتاء في حبتنا للشعر الفلسطيني ورموزه ونحن نطلق الأحكام دون دراسة ودون أن نقرأ امتداد هذا الشعر في «الشباب» خاصة وأن امتداده يتمثل على أفضل صورة الآن في الساحة الأردنية في الأصوات الموجودة فيها، هذه الأصوات التي تشبه النبات السري، لا تعتمد إلا على نفسها في ظل غياب المؤسسات التي تتبناها، وفي ظل غياب النقد، بل وفي ظل الحصار

الشعر المضروب على كثير منها سواء المتمثل في السفر والمشاركة في المهرجانات العربية أو الغاء أمسياتها الداخلية. أو عدم وجود ناشرين يبتنون أعمالها.

● تمارس التعريض من خلال قصائدك، كيف استطعت التوفيق بين المعادل الاجتماعي السياسي التعريضي والمعادل الفني في القصيدة؟

■ اعتقد أن كل قصيدة جيدة في الدنيا هي قصيدة تعريضية، قد يبدو هذا الكلام غريباً، ولكنني أرى أن القصيدة التي تحاول دفعك إلى اتخاذ موقف من الحياة أو من أي جزء منها هي تعريضية والقصيدة التي تدلفك إلى التأمل، وتحركك للخروج من حالة الترهل والغياب، والقصيدة التي تتحدث لك عن السماء الزرقاء أو الحدائق، تحركك بطريقة مالكي تمب هذه الأشياء المتأثرة حولك، أو القصيدة التي تتحدث عن الفرح تحركك لتقوم وترقص بمعنى أن القصيدة تنبهك من غفوة النهار التي تراكم على الروح عادات يومية ببغاية.. وصداً.

من هذا المفهوم.. يسعدني أن تكون قصيدتي تعريضية.. أما كيف يمكن التوفيق بين ذلك وبين الفن، فذلك يشبه في اعتقادي الفرق بين التمثال مهما كان جميلاً وبين الإنسان الحقيقي الذي صنع التمثال على هيئة، لابد من الحياة ودماء الحياة لعروق القصيدة.. ولذا.. بت في الفترة الأخيرة متحفظاً حول بعض المصطلحات التي تعودنا إطلالتها، ومنها التعريض وارتباطه الدائم بالأذهان بالمسألة السياسية فقط..

● الشغاف. إذا صح إطلاقنا لهذا التعبير.. تبرز في شعرك وصورك الشعرية بجلاء وكيف اكتسبتها، وهل هي وليدة اللحظة أم الهروب من الواقع؟

■ أرى أحياناً أن الشعر كالنهر. هذا يعد صيدور سبعة دواوين شعرية لي، وهذا النهر يمر أمسياتاً في مناطق

منبسطة المناطق التي اتحدث عنها هي روح الشاعر .. داخله .. وفي هذه المناطق المنبسطة يرق ويهدأ ويصفو بحيث تستطيع ان ترى اشباح القام والاسماك والأوان المحصى ، وأحياناً يسير هذا النهر في انعطافات مرهقة مجنونة ، وأحياناً ينحدر في شلالات جارية .. ولكنه .. هذا النهر يجب ان يسب في النهاية في بحر الحياة ..

قبل قليل كنت تسألني عن التحريض في قصيدتي ، ولأن عن الشغافية .. انني ببساطة أسعى لكتابة القصيدة — القصيدة وهذا كل شيء ..

● شكل القصيدة هناك .. يميل الآن إلى ان تكون قصيرة ومكثفة .. هل يعود ذلك إلى العامل النفسي أم الواقعي أم إلى رغبة فنية ؟

■ قلت ان همى ان اكتب القصيدة — القصيدة ، ولا يهمني فعلاً ان كانت قصيرة او طويلة .. المهم ان تكون حية وفكرية على الحياة .. مؤخراً نشرت ديواني «عواصف القلب» وفيه 108 قصيدة قصيرة .. والبعض قال لي ذلك جيد .. لأن هذا العصر هو عصر السرعة ، والحقيقة انني أجد مثل هذا الكلام رومانسياً وسطحياً ، فكيف يصبح عام ٨٩ عصر السرعة ، وقبل عامين نشرت ديوان «الفتى النهر والجبال» وفيه قصائد تصل إلى ألف بيت من الشعر ، هل تغير الزمن في عامين ١٩ كل ما في الأمر انني اكتب قصيدتي كما يجب أن تكون ، ان كانت الحالة شامعة فأنني لن أحاصرها ، وان كانت صغيرة فأنني لن أحاول «مطها» .. اما ان تقول مثلاً انه زمن السرعة ، فهذه مهزلة ، فهناك في الفترة التي كتب فيها هوميرس «الايالة» كانت قصائد قصيرة ، وفي القرون الوسطى كانت قصيدة البيتين والثلاثة آيات سائدة .. وخاصة في الشرق ..

المهم ان يتنوع الكاتب داخل تجربته ، وقد قلت في مقطوعة شعرية :

كل ما حاولي من كائنات يقول لي .. ما يقوله النهر

يختلف ..
ونك أنت

● في «براري الحصى» لم تستطع الاقنات من إسماعيل الشمرى ، و لقد سمعنا عن مشروع روائي جديد سيصدر قريباً ، للمؤلف أنت مصر على الكتابة الروائية رغم استمرار مطاردة الشاعر إبراهيم الروائي المشكل في داخله .

■ اولاً .. اتألمت مصرأ على أي شكل ابتدأ .. وحتى القصيدة لن أكون مصرأ على كتابتها ، ان لم تكن هي التي تلح علي ، ان العمل الفني هو الذي يصير ويلح ويقض مضاجعك .. ولا يهدأ إلا إذا أخذ شكله الخاص به ..

في «براري الحصى» لم افرض الشعر على الرواية .. لأن الرواية كانت تتطلب ذلك .. الأجواء .. الأحداث ، حركة في الشخصيات ، واعتقد ان الشعر في الروايات أو اللغة الشعرية .. شيء جميل .. لا شيء إلا لأن الشعر يصعد باللغة إلى أفق أكثر تعميرة وشغافية وعمقاً ، وهذا استلزام ما هو الموقف في «براري الحصى» لو انها كتبت بلغة الصحافة ، ويعد ست سنوات على كتابتها استلزام هل كان يمكن ان تكتب بلغة غير هذه .. فاكشف ان الجواب : لا .

في روايتي الجديدة ثمة أجواء مختلفة مضامين مختلفة ، وأحداث مختلفة .. فان القارئ لن يجد فيها لغة براري الحصى .. بل سيجد لغتها الخاصة بـ .. فالعمل الفني يفرض شكله ولغته .

لما عن الرواية وكتابتها من قبل شاعر فهذا شيء مألوف عربياً وعالمياً وعلى نطاق واسع ، ولا يحق حقيقة ان أكون خلعاً ذلك الاغلاص المسطح الفقير لنوع من الابداع دون سواء المههم هو السعي لكتابة هذا النوع أو ذاك على أفضل صورة ممكنة ضمن قدرات الكاتب .

● كتابك الجديد «الأمواج البرية» — سيناريو الانتفاضة المقدمات — منذ

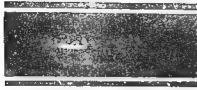
نشره في مطلع العام الماضي على حطفت في صحن ، ثم نشره في القاهرة ، والقدس وبيروت ، يثير الكثير ويستقبل بحفاوة ، ما هي قصة هذا الكتاب فعلاً ، وكيف استطاع ان يكون فناً إلى هذا الحد وجمالاً على نطاق واسع ؟

■ الأمواج البرية كتبت بعد زيارة قمت بها إلى فلسطين لأقاربي هناك ، وكان ذلك في عام ٨٧ وبالتحديد قبل اندلاع نار الانتفاضة بأربعة أشهر ، ذهبت ورأيت ، ولكن لم تكن في نيتي الكتابة ، إلا ان الابداع الجماهيري في الداخل على المستوى التفضلي كان واضحاً لكل ذي عينين ، وسحين عدت ، كلفت في مجلة «المصاد» بكتابة انطباعاتي عن الزيارة ، وفعلاً بدأت ، ولكنني بعد صفحات من الكتابة اكتشفت انني لا اكتب صحافة بل أدباً ، ف توقفت ، وبدأت من جديد في ان تصفت لي الصورة الفنية للعمل ، وقبل شهر من الانتفاضة كان الكتاب جاهزاً تماماً ، وكان آخر مشهد فيه هو مشهد الانتفاضة فعلاً ، وإذا قال كثيرون ان الكتاب تنبأ الانتفاضة ، فاني اقول ان كل شيء في الداخل كان يسير إلى غدر بظفة كاملة ، ولا يلزمه اية نبوءة أبداً ، كان يلزمه الكاتب الذي يرى .

على المستوى الفني الكتاب استناد من المسرح والشعر والأغنية ولكنه استناد أكثر من السينما والسيناريو وخاصة السينما الحديثة والمسرح الحديث . ويمكن ان أطلق عليه اسم «سيناريو أدبي» .

والحقيقة ان القارئ لهذا الكتاب يجب ان يتخطى دوره ، وان يشارك في اخراج العمل ، فهو ليس قارئاً وحسب ، ولقد اكتشفت ان هذه التجربة ، التي تنقل القارئ إلى الصورة وتركيبها بحيث تكون كما لو اننا امام شاشة سينما أو تلفزيون احسنت نوعاً من الاقتراب أكثر من الكتابة وافكر جيداً بتعزيز هذا النوع حتى لا يكون مجرد تجربة واحدة فقط وإنهت

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠



عباد الشمس

محمود الوردانى

تركت مقعدى ، واتجهت إلى الثالثة . كان الشارع خالياً إلا من كلاب قليلة ، ثم هذا الامتداد اللانهائى للحقول الممتدة . وانتبهت إلى الطفل لما أحسست به يهتز فى فراشه الصغير . وقلت إن على أن أتجمل بالصبر لأن أمه لابد أن تأتى فى نهاية الأمر . تضىء لنا النور وتنشب بيننا معركة صغيرة حول أى شيء ، كماداتها عندما تأتى من الخارج .

بعد قليل ، خيل إلى أن ثمة اشخاصاً يتابعون هذا البيت ، فارتعدت عن الثالثة ، وأطلت بطرف عيني ، ساحياً جسمي إلى الخلف ، ورأيتهم . ليس أمامي إذن إلا أن أنادى عليها ، لكنني خفت أن يسمعن أولئك الواقفين فى الشارع . قلت لنفسى ، لماذا اتبذ مكاناً قاصياً ، وانتظر ، وقد يطول انتظارى على أى حال ، بينما لا تغيب عن بالي أصوات وحركات مبهمة تتصاعد لى من الخارج ؟

تقدمت إلى الطفل . انحنيت عليه ، ثم حملته على كتفى ، وفتحت باب الحجرة . لبثت هنيهة أتلفت باحثاً عنها ، ولم يكن أمامي إلا تلك الدرجات الحلزونية المرهقة التى أفضت بى إلى الباب الحديدى الكبير .

لم تكن زوجتي قد ولدت بعد ، لكنني شعرت على نحو ما ، أن هذا الطفل الراقد على يساري فى فراشه الصغير الداكن ، بجوار السرير الكبير - شعرت إذن ، أن هذا الطفل هو طفلي . كان فراشاً مصنوعاً من القماش المرسومة عليه زهور صفراء ، أغلب الظن أنها زهور عباد الشمس . وكان معلقاً بين عمودين خشبيين متقابلين ، لكنه كان بعيداً عن متناول يدي .

فتحت عيني ونظرت عبر النافذة المفتوحة فى مواجهتي ، وعرفت أن الليل قد حل ، والهواء البارد يتدفق ويملا الحجرة الصغيرة . كانت السماء داكنة ، غير أن النجوم البعيدة كانت تومض هناك . وفكرت فى أن على أن أنهض ، وبدأت فى البحث عن مفتاح الثور الذى كنت أعرف أنه فى الحائط . أيقنت من فشلي بعد قليل ، ولاح لى أثنى لى أنعود على الظلام إلى الحد الذى يمكنني من المكوث هادئاً وأنتظر أن تأتى هي . ثم قلت لنفسى أثنى قادر على النداء عليها ، فلا بد أنها فى مكان ما قريبة مني .

بدأ جسم الطفل يثقل على ذراعي ، وخفت قليلاً من سرعته ، حين داخلني اطمئنان يسير ، لما اختفت نظرة هجلى إلى الوراء ، جعلتني أعود النظر يتمهل دون أن أجد ما يبعث على الرية . وأدبرت الطفل على ذراعي ، واحتضنته لا تمكن من نقله إلى ذراعي الأخرى ، وأنا أنامله بحرص دفعتني إليه لتملئه المفاجيء ومحاولته دفع أعضائه عبر البطانية ذات المربعات الكحلية والبيضاء . كان وجهه مستديراً بلونه الخمرى الوضاء ، بينما كان شعره الفاحم يبدو ناعماً على جبهته ، قبل أن يعود إلى الاستفراق وتسترخى ملامحه البالغة الضالة .



وفكرت في أنه قد فات أوان العودة ، وأن ما حدث قد حدث وانتهى الأمر . وسواء كنت مخطئاً في نزولي منذ البداية ، أو كنت قد تسرعت متعمداً لسبب أو لآخر ، فإن الأمر المؤكد هو أنني قد فقدت إمكانية العودة مرة أخرى . ولاشك أن هذا يضاعف من حذري . فمادت غير قادر على العودة ، فلأبد أن أتبه لهذه الخطوات التي تبدو بعيدة ، لكنها منتظمة ومؤكدة مع ذلك .

وجدتني استرجع ملامح الطفل وأنا أهد السير قليلاً ، وتذكرت أنني كنت قد توقفت على باب العنبر في المستشفى ، واستدبرت لأراه للمرة الأخيرة . كأنه يبادلني النظر ، بل وربما كان يتسم غشياً قليلاً في حضائنه الزجاجية ، وسط صفوف من الحضانات الممتلئة والخالية . لحظتها اعترائني قلق مفاجيء ، لما اكتشفت أنني لم أتبين لون عينيه ، لكنني لم أجسر على الرجوع مرة أخرى . كان مشهد هؤلاء الأطفال المبتسرين . وقد جاءوا قبل أوانهم مرعباً على نحو ما ، داخل العنبر الواسع الممضى .

وسرعان ما كنت ذراعي اليسرى ، وعدت لنقل الطفل مرة أخرى . حل الأرهاق مغطلاً بالهمود والانقباض ، ثم فقدت قدرتي على الاحتفاظ بخطواتي منتظمة . وبالرغم من لسة البرودة التي كنت أعشى منها على الطفل ، فإن الحرق كان يملئني ، وأنا أنسطف مع الحرارة المقيلة ، وأتطلع إلى الباب الحديدي الشاقي ، تحت نصف دائرة معقودة تتقاطع داخلها قضبان الحديد المضفور . دفعت الباب بكنفى ، وأنا ألتفت بسرعة للمرة الأخيرة ، قبل أن أدلف إلى الداخل ، وأرد الباب خلفي ، متطمناً في الظلام ، وأشم رائحة دورة مياة قرية .

بنظرة سريعة مسحت المكان ، واتخذت طريقى بجوار الحقول الممتعة ، وهاجمتني رائحة البرسيم القوية مختلطة بريح محملة بأتربة . ومن حولى تسلت الكلاب تشتمنى أنا والطفل . بعد قليل ، قلت لنفسي إننى قد تسرعت بنزولي ، وها أنا لا أرى أحداً يتبعنى ، وربما كان الأمر بكاملة محض أوهام ، ومازالت أمامى فرصة لأعود لأدراحي منتظراً أن تأتى هى . لكننى مضيت بالرغم من ذلك ، حاملاً الطفل ومحاطاً بالكلاب التي ما تلبث أن يكتأثر عندها ، وهى تقبل نحوى من كل الشوارع ، حتى انحرفت في أول شارع ، فراحت الكلاب تغادرنى ويهدأ . عندئذ عرفت أنني قد غادرت الحى بأكمله .

ما أن قطعت بشع خطوات ، حتى أحسست أن هناك من هو ورائى ، فأعلنت أسرع قليلاً ، ومضيت مستسلماً للشوارع التي تقود إلى حوادٍ تخرج بى إلى شوارع تسلمنى للأزقة . وها أنا أسرع وأسرع وقد اعترائني حماس مفاجيء إلى أن انحرفت إلى تلك الشبكة المحكمة من الأزقة القصيرة التي تتقاطع بفتة ، فضبطوك إلى التطوح بين لحظة وأخرى . ثم انتهت إلى شارع طويل مضاء وضيق . كان مزدحماً يضج بالحركة ، والنسوة حولهن الأطفال فى الشرفات القصيرة المتواجبة ، يتصايهن ويلوحن لبعضهن ، وتختلط أصواتهن يرفقن سواعدهن المكشوفة ، واقفات بجوار الصوانى الممتلئة بالقلل التي تعلموها الأطفلية النحاسية اللامعة فى الضوء .

وما لبث إلا قليلاً ، حتى وصلت إلى صفوف من الدكاكين الضيقة المتجاورة ، مكملة بصناديق كروتية ، لكنها خالية إلا ممن يدا كأنهم أصحابها . يجلسون على مقاعدهم صامتين أمام الدكاكين ولا يلتفتون لى .

راح الضوء يتكشف كلما خطوت في الرعدة الدافئة ، حتى انتهت إلى التناء المكشوف . في ناحية اليمين كان

ثمة أربع حجرات متجاورة ، والثالثة من بينهما بابها موابد ومضيئة أما الناحية اليسرى فيشغلها الجدار الخلفي العالي لأحد البيوت . ورفعت عيني إلى السماء التي بدت لي صافية بنجومها المرتعة ، وأنا واقف أحمل طفلي ، وقد تملكني التعب والاعياء ، بعد أن كفت عن السير ، بل الركض ، للمرة الأولى منذ نزولي .

لم يكن ثمة صوت في هذه الليل من خلف الردهة الدافئة، ولقداس جدار آخر يتوسط صف الحجرات والجدار العالي. فكرت في أن الأمر الملح الآن هو أن أستريح قليلاً، حتى التفت أنفاسي، واسترجع التفاصيل السابقة قدر الطاقة، قبل أن أكرر ما تبين على القيام به.

على أننى ضمنت الطفل ، محاولاً أن أخفف ثقله على
فراشى ، ثم خطوات تجاه الحجرة المضيق ذات الباب
نصف المغلق . كانت الحجرة باهرة الضوء ، وكان الرجل
المجوز مختبئاً بنصفه السفلى داخل الطست المعدنى
الضيق ، وأمامه كانت المرأة العالية تركز بركبتيها على
السجادة البنية النظيفة ، وهي تمسك الكوز بيد ، وباليَد
الأخرى تدلك ظهره باللوة . كانت تؤدي عملها باستغراق
وتأن ، وثوبها الأسود مبتل على جسمها المشدود العالي .
وحين رفعت عينى ، التفتت بينى المجوز الصامتة الصاحبة
داخل مراء الدولاب الذى لاح فى عنق الحجرة . ثم
توقفت من كذلك ، بعد أن انتقلت بينى الواستين ،
وبلبت أنا جهداً لأتذكر عيني من المجوز الذى أستاذار
بنصفه العلوى .

كان هذا الوضع الجائني لجسمها المرتفع الضارب في
فضاء الجبرة ، وتلك المسافة الضيقة بيد الحائط من خلفها
والطست أمامها ، سوف يمنحها كما توهمت ، من الالتفات
في . لكن جسمها استدار ، ورأيت ثدييها الصغيرين غير
جلبابها الأسود الناعم المبلول ، ثم استدارة الخصر قبل أن
يتدق هذا الاستلاء الوثير الخفيف حتى الركبتين
المركزتين .

رائحة الصابون الخفيفة الممزجة بالماء والبخار كانت
تلف المكان ، وجهي وجسمي الواقف بالسترة الصفوية
السوداء ، حاملاً الطفل المستغرق على ذراعي ، كنت
أشاهده في المرأة أمامي . لكم أربغ الآن في فرد ذراعي ،
وتخلص من هذا التعلل الذي فقدت القدرة على احتماله
بالفعل . بل أني فكرت في الفرائش المتتالاة بنظائفة
وعواميده التحسية الأربعة تلفف حولها السترة الناصعة
المزدانة من أعلاها بشريط حمراء وزرقاء وبرتقالية زلمية .

كان قرناً عالياً تلوح بجواره نافذة صغيرة مرتفعة ، ثم الدولاب يسد الحائط المواجه ، وأمامي مباشرة كان المعجوز في طستة قاعداً ، ينتظر أن أنفتق إليه . وعندما فعلت ذلك ، استدار وفارقتي ، معطياً لي ظهره المارئي المجلدوب الضامر . وكان رأسه عارياً من الشعر إلا فوديه اللذين احتفظا ببقايا شعر فضي ناعم . مد يده واختطف الفوطه الزرقاء المعلقة على شباك السرير النحاسي ، ومضى يخفف الصابون ببطء بالغ .

حين وقت ، اكتشفت أن ثوبها قصير وأن جسمها عال
وأن ساقها الخمرتين ترقان تحت ثوبها الأسود . ها هي
تخطو خطوات قصيرة ، وأنا يفادرنى كل احيائي ، مهتبا
للتخلص من ثقل ذراعي .

هاتان المينان تعرفانني : كحلوان تيسمان بسمة
مدهوشة فرحة . غير أنني ترددت قليلاً ، عندما لاحظت أن
وجهها الحليقي يخشى تحت ألوان ثقيلة . وكانت ترتدي
مئطيل رأس أبيض تغطي به شعرها الأسود النافر على جبهتها
والراسمة ، مختلفا بحواف المئطيل المعطرزة بكل ألوان
الطيف .

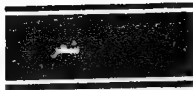
لما مدت ذراعيها المبلولتين تقطران ماء ، لمحت نديها
يرتمشان مرة أخرى ، ولاست ساعدها حين اقتربت أناولها
الطفل . ضمت إلى صدرها بيد ، واليد الأخرى ، راحت
تسوى للفاكف وتعدل من وضع البطانية وتلفها جيداً حول
جسمه . وتبينت القمد البضيحي يحيط بعنتها ، مكوناً من
حيات كبيرة ترقد ساكنة تحت عنقا الخمرى العالى .
فتحت فمها ، فلم أتمالك نفسى من الابتسام . أعرف هاتين
الشفتين الحمراوين ، وهذا الثغر حين يفتخر عن ابتسامة
واسعة حميمة ، فتبدو الاسنان الملونة بفرجتها الضيقة التى
يبتال منها الضوء .

وما لبثت إلا قليلاً حتى داهمني الخوف لأنني فقدت
حزري ، وتخلّيت عن الطفل . ووجدتني أمد يدي هامساً :
« هات الطفل... »

اتسمت بعينها، ورفعت حاجيتها هامة :

«معتول .. انه طفلة .. ألم تكن تعرف ؟ .. لماذا
تأخرتما .. يبدو عليك التعب .. وأنا أيضاً تعبت من
انتظاركما ..»

ها هو فمك لا يكف عن التلألؤ من جراء هذه الفرجة اللذيذة الحلوة ، التي تمنح وجهك بكاملة طعماً مختلفاً ومذاقاً يجعلني أقض على شفتي . ◆



من قصائد المنفى

للشاعرة الشيلية : سياستيانا

ترجمة وتقديم د. حسن فتح الباب

الشيليين الشرفاء شركاء المعنى ورفقاء
المنفى من أبناء أمريكا اللاتينية والمظفون
المتنزين بالدفاع عن قضايا الشعوب من
أبناء بلد المليون من الشهداء جزائر الثورة
وكتبة الأحرار اللاجئين .

وتصدر النوبان رسالة من المكتب
الإعلامي للمقاومة الشيلية ضد الفاشية يعبره
في العاصمة الجزائرية ومقدمة للأديب
الروائي الجزائري كاتب ياسين ثم تمهيد
 بقلم الشاعرة تحدثت فيه عن تجربتها
الحياتية والفنية وسن الشعراء في الدفاع عن
الوطن وإدانة الحقنة ، وعادت بالذاكرة إلى
عهد الديمقراطية والمذلة الإجتماعية التي
سادت الشيلي منذ فازت القوى الديمقراطية
بالانتخابات سنة ١٩٧٠ ، وكيف استقبلت
الجماعات ثيا هذا الفوز بالهزيمة الفادحة
فنزحت إلى القرواع تغنى وتبكي فرحاً
وترقص من فرط التشوة والأمل . وعرف
الشعب حينئذ متعة الكتاب والمسرحية التي
تعرض في الهواء الطلق والأوبرا ومعارض
الفنون التشكيلية في ظل حكومتها التي وفرت
له الخبز والكرامة والمثاقلة .

كما تحدثت سياستيانا عن الحركة الأدبية
الشيلية منذ العشرينيات والأعمال الشعرية
لعابريلا ميسترال وبابلو نيرودا الحائزين
على جائزة نوبل والكتابات الإجتماعية
والفلسفية التي نشرها فيسنت هوينورو ،
والأعمال الأدبية لبابلو دي زركها والنقاد
كارلوس بيزوا فيليز ، وتذكرتها مع هؤلاء
الكتاب والشعراء البديعين ، وتريدها
أشعار نيرودا ولهجتها باسمه وهي في بلدة

د ما ألقى المنفى من مهنة ، تلك كلمة
ناظم حكمت المأثورة . وسوف تبقى أشواق
عالم السندود والقيود مفتوحة كأبواب جهنم
والمنافي تقول : « هل من مزيد ، ما بقي
الصراع بين أعداء الشعوب من الطغاة
الديكتاتوريين والاستعماريين الفاسدين
والجند والمعتصرين وبين المناضلين دفاعاً
عن حقوق الإنسان في الحرية والعدل
والكرامة ولى مقدمتهم ، الأبياء ، والمقاتلون
الثوريون المتنزمون بمقاومة الصلوات
والاستغلال .

ومن هؤلاء الشاعرة الشيلية المعاصرة
سياستيانا التي تنظم في الجزائر كلاجئة
سياسية منذ وقعت الثورة المضادة في بلدها
في ١١ سبتمبر ١٩٧٣ واستولت الطغمة
الفاشية على الحكم بعد قتل سلفادور ألييندي
رئيس الجمهورية وإعدام كل صوت حر
وإحراق كل نبتة خضراء في شيلي التي طالما
تغنى بأرضها وإنسانها الشاعر العظيم بابلو
نيرودا قبل أن يلقى مصير صديقه ألييندي .

وقد أصدرت مؤسسة الكتاب بالجزائر
ديواناً لهذه الشاعرة المناضلة كتبت أشعاره
في أرض الثورة الجزائرية بعنوان (قصائد
المنفى) ، ونشرت بلفها الأصلية
و الأسبانية ، وترجمتها إلى الفرنسية ، ويبلغ
عندما ٢٥ قصيدة تغلر شجي وثورة وحنينا
في نسج شجري صاف يجردون من وقفا
الاحساس وقوة الروح وصلابة الموقف ،
ومعير من أساسة الذات المكمومة المستنزجة
بهموم الشعب ، ومن حركات الوجد
والحنين التي تربطها أنفاس الأصدقاء

بعيدة بصحراء الجزائر . ثم تعود إلى ذكرها في الميزة في شيلي هذه الانقلاب الدكتاتوري ، وتطرق مرة أخرى إلى وفاتها من الشراء في المثالي وخصائص إنتاجهم ودور النشر التي أصدرت هذا الإنتاج وما ترجمته إلى اللغات الأوروبية .

ولتلي بالشاعرة سيستينا - حوداً على بدء - في خطاب على خلال الديوان الخلفي تختتم به القصائد ، وتقول فيه كلمات جياشة بألح المشاعر الإنسانية التي ينسج بها من كرسوا حياتهم لفضية عادلة ، إذ تميز من التزامها بالفعال حتى آخر رمق في سبيل تحرير بلدنا من نير السلطة الفاسد الإزهاى : (ولدت كي أطلع من حقوقي وطني ، وسأكون مقتنعة بما أقول وما أعمل . إلى أمانى حرمانى من امتلاك بطاقة هوية ، ومن اضطرارى في الوقت الحاضر إلى الصنفي من حيون الدكتاتورية العسكرية المتواطئة مع الامبريالية ، ولكن هذا لن يستمر طويلاً .

لقد طبعت أربعة كتب في شيلي وسمت مختارات من شعري . إن بعضي اطفالى لا يستطيعون الحياة في شيلي . إنهم ورثة وحي وضميري وقد عقدت العزم على العمل من أجل السلام والعدالة والحرية ، ومن أجل التضامن مع شعوب العالم .

إني لأشكر الجزائر على إمدادى بكل ما أحتاج إليه : الضوء ، الماء ، الخبز ، وعزائى السعيدة التي تمكنتى من الكتابة . وأشكر تاريخها الذي استغرقت فيه بفكرى وأحاسيسى وإثى لمليحة أيضاً لأصدقائى الجزائريين والأوروبيين ولرجال المقاومة الشيلية ونسائها ورفقاتهم من الأرجنتين والأوروغواي الذين كانوا قريبين منى في المحطات الأشد حزناً ، حينما لم أكن أجد فرحاً واحداً يلف منى .

وليس لدى الآن تعريف آخر أقدم به نفسى وشيئى ، فإذا شئت أيها القاريء أن تعرفنى فافرقنى .

المتنفي

أتى خجل مما يعترينى ؟

إنى أموت حياء منى

ما أفسى الإحساس بهلى الوحدة !

أفضم كلماتى

أبتلع حزنى مرة في إثر مرة

أتوارى في حنايا الدروب

في كل خرائط الجغرافيا أعيد تفكيرى .

أطفال ورجال ونساء

يفنون من مسغبة

آية مراة تعاودنى في عزلتى ؟

لو أستطيع أن أعب البحر المتوسط

العلق الأزرق ، المتنفي اللطيف !

لو كنت قد حنطت كل الطيور

شذبت كل الكروم وكل الشوارع

أريد أن أتحرك .. أصرخ في اختناق الخجل !

انتظر فارغة الصبر أن تغرب الشمس على الصحراء

كى أصغى إلى صوت المسلمين في المساجد

هذا النغم يلمؤنى فرحاً

لأنه الصوت المعلن في كل العالم

تلك كلمات الشاعرة الشيلية المناضلة سيستينا تيمت بها إلينا من متفاعلا الاختياري . ولكم وددت أن أعرف اللغة الأسبانية لأقرأ سيستينا في لغتها الأصلية ، لغة بابلو بيرودا الذى ملأنا الكثير من عطائه الشعرى الخالد وعلمنا أعظم دروس الالتزام الوطنى الإنسانى التي ينبغي أن يستوعبها الشاعر . فلنقرأ معا قصيدتين من شعر سيستينا ترجمتهما عن الفرنسية . ولئن كانتا قد فقدتا بعض الخصائص اللغوية والصوتية الإبداعية في ترجمتها إلى تلك اللغة من الأسبانية ، ومرة ثانية إلى العربية ، فإن الصدق والشفافية يمتحنا من حبيب الشعر الإنسانى الذي تبذعه سيستينا أترا يوحنا من ذلك الفقد ، وقدما قال الناقد المرمى الأمدى في كتابه عن أبى تمام إن

مقياس الشعر الحق هو بقاء روحه إذا ترجم إلى لغة أخرى . وحديثاً قال الأديب المبقرى إبراهيم حيد القادر المازنى : إن الشعر الحقيقى يزيد الإنسان عراقة في إنسانيته .

ما هذه الوحدة التي تعادوني كل يوم ؟
 لاشيء ينسج لي ثوب المرح حتى ابني
 لا الألوان ، لا الساحات ، لا الأساطير
 ولا الشوارع الضيقة ... لاشيء
 تشغلني ، تتيرى القلق ، حال الأصدقاء
 وأسئلة النساء الملحة
 قرأت الكتب التي تدين النظام
 قرأت الوثائق .. قرأت كل ما وجدت
 عشته بكل ذرة من كياني
 لا جديد في « الشيلي » لاشيء
 منذ مطلع الفجر حتى مهبط المساء
 نفس الضجيج العميق ملء روعي
 يحرقني مثل سقود من حديد يدور في اللهب
 أين أين غرفتني ؟
 بيتي حتى آخر العمر ؟
 أين سلامي وأحلامي ورفلق الكفاح ؟
 هكذا أسائل - من حين إلى آخر -
 أصدقائي الحزاني ذوي الوجوه الشاحبة
 قل لي : هذا هو المنفى ؟
 أهذا هو المنفى ؟



عم مساء

ياسوطا من اشواك
 تجلد خففات قلبك
 * * *
 عمى مساء أينها الأماكن الغائبة
 والبعيدة
 أنت تتركين في كل وقت
 شكك ورائحتك
 عم مساء أينها الهواء
 أنت سلامي إلى الأحباب
 أخباري التي تصل عبر هروك
 تعال .. لا تتأخر
 قلني في انتظار دورتك

عم مساء أينها السلام
 ولتطل إقامتك
 فكم أنا في حاجة إليك
 * * *
 عم مساء أينها الليل
 لا تفارق
 فانا أهوى صوتك
 وهو يتساقط في سمعي
 * * *
 عم مساء أينها الألم
 أينها الغياب عن الوطن
 أينها الجرح



متابعة حوارية مع الدكتور أحمد عثمان حول مكتبة الاسكندرية الجديدة

عصام عبد الله

فهو صرح ثقافى أو مركز حضارى ، ومن هنا نحن أمام اختيارين ، إما أن نعدل تصوراتنا للمكتبة أو أن نطلق عليها كلمة أخرى تلى الغرض بدقة غير كلمة المكتبة . بيد أننا نتصقنا بكلمة مكتبة فى هذا المشروع نظراً لأننا نريد إحياء فكرة مكتبة الاسكندرية القديمة ، وذلك تنتقل إلى الاجابة على الشق الثانى من السؤال وهو «لماذا فى الاسكندرية ؟» ، ليس الأمر نيمنا بالاسم القديم فحسب وإنما أيضاً إحياء للفكرة ذاتها لان مكتبة الاسكندرية القديمة لم تستطع بمقاييس عصرها ستجد أنها مكتبة فريدة متميزة وليست مكتبة تقليدية ، بمعنى انه فى العصور السابقة على مكتبة الاسكندرية كانت هناك بعض المكتبات لدى شعوب الشرق القديم وأيضاً فى الحضارة الاغريقية نفسها ، فكانت هناك مكتبات خاصة مثل مكتبة «يوريبديس» ومكتبة «أرسطو» وآخرين بل ومكتبات عامة أيضاً فى أثينا وبرجمون وغيرها ، لكن جاءت مكتبة الاسكندرية كمكتبة فريدة من نوعها لعدة أسباب منها انتقال الثقل الحضارى والفكرى إلى الشرق بعد ان

غير الرسمية منه ؟ أسئلة عديدة تبادر إلى الأذهان ، وليس الغرض منها التشكيك أو التمييز وإنما استجلاء حقيقة هذا المشروع ، فهى تتبع ، فى المقام الأول ، من أهمية هذا المشروع وخطورته فى الوقت نفسه ، وقد توجهنا بها إلى (أ.د/ أحمد عثمان) وليس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ومستشار السيد وزير التعليم لشئون مكتبة الاسكندرية الجديدة ، وكان هذا الحوار .. ■

■ مكتبة الإسكندرية الجديدة ... لماذا ؟

● للإجابة على هذا السؤال المريض يجب تقسيمه إلى شقين ، الشق الأول هو «لماذا المكتبة ؟» ، والشق الثانى «لماذا فى الاسكندرية ؟» . فلنبداً بالشق الأول ، المكتبة المزمع انشاؤها والتي بدأت خطوات التنفيذ فى بنائها بالفعل ليست مكتبة تقليدية بمعنى أنها ليست مخزناً للكتب وإنما هى مكتبة بمعنى حديث ومتطور ، فهى تضم مجعماً للبحوث ومراكز علمية متخصصة وشبكات إتصال إلكترونية تصلنا بمكتبات العالم إلى جانب المتحف ؛

■ لم يثر مشروع ثقافى هذا القدر من الجدل واللفظ مثلما أثار مشروع إحياء مكتبة الاسكندرية القديمة ؟ وما زاد الأمر تعقيداً ولبساً كثرة التصريحات الرسمية المشاوية الجوفاء حول المشروع ، وهو ان دل على شيء فأنما يدل على أن المشروع مفتش من بدايته وغير واضح المعالم ، وان كان يتصل من الاسم السحري لمكتبة الاسكندرية القديمة دلالاته ومضمونه .

● ومن هنا يبق لنا أن نتساءل من جديد : مكتبة الاسكندرية ... لماذا ؟ ولخمة ؟ من ؟ وما الذى يمكن أن تقدمه حتى يكون وجودها استمراراً لوجودها القديم ؟ وكيف ؟

● وهل هى مجرد بنك للمعلومات أم شيء آخر ؟ وهل أعدنا المدة للتعامل مع شبكات الاتصال الالكترونية الحديثة أم لا ؟ وإذا كنا سنستعين بالتخزين الأجنبى ، فما هى الضمانات الكافية حتى لا نتحول إلى مراكز الأبحاث فى المكتبة إلى يور لتجميع المعلومات بطرق غير مشروعة ؟ وأين دور الجامعات المصرية من هذا المشروع ؟ بل أين دور القيادة الفكرية

■ كيف ؟

● كان الأفريق يركزون على انفسهم تركيزاً شديداً فظلم « الدولة المدنية » المشهور نظام فريد من نوعه خاص بالحضارة الأفريقية وحدها ، وهو أن كل مدينة من المدن الأفريقية كانت تمثل دولة في حد ذاتها مكتفية ذاتياً ، اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً . . الخ ، ولذلك لم تكن هناك دولة أفريقية واحدة ولكن كان هناك أمة أفريقية مكونة من عدة دويلات يصل عددها إلى مئات وان كان أشهرها « النيا » و « اسبرطة » و « طية » . وقد افرز هذا النظام التقدم الهائل في الفكر والأدب والفن بل هو الذي افرز ما نسميه الديمقراطية لكلمة « الديمقراطية » مرتبطة بنظام [الدولة — المدنية] وأقولها صراحة لا توجد ديمقراطية حقيقية في العصر الحديث يمكن ان تضاهي الديمقراطية الأفريقية ، ومع ذلك فهذا النظام كان له عيوب أيضاً ومن بين هذه العيوب ضيق الأفق السياسي والفكري بمعنى اعتبار الدولة المدنية هي كل شيء والتمركز حول الذات . . . فقد أوجد هذا النظام الحروب الأهلية بين المدن الأفريقية فدمرت بعضها البعض ولذلك لم يشهد هذا النظام كثيراً . وجاء الاسكندر الأكبر من مقدونيا ، وكان الأفريق أنفسهم يعتبرونه أجنبياً وبدأوا يحاربونه بالقتل ، فاستطاع أن يقنع بلاد الأفريق كلها ويوحدها وبذلك قضى على نظام (الدولة — المدنية) ، ثم جاءه إلى الشرق وكان حلمه أن يوحد العالم كله ، وبالطبع العالم المعروف آنذاك ، وصبح هو حاكماً له . ومن هنا جاء إلى مصر وحج إلى نبؤة آمون في وإسة سيوة ، ومن طريق الرشوة استطاع أن يجعل الكهنة يطلقون عليه لقب « ابن الاله آمون » ، وطبعاً كون أن يفضل ذلك الاسكندر الأكبر معناه تغيير جذري في الفكر الأفريقي لأن هذا الانغلاق للدولة المدنية قد تحطم تماماً فتكسرت الحدود واندمجت بين كافة الدول وشعوب العالم ولم يعد هناك ما نسميه شرق أو غرب ، آسيا أو افريقيا أو أوروبا . وعلى الرغم من ان الاسكندر الأكبر كان يحلم بعالم موحد تحكمه حكومة واحدة تحت

كان قد رحل عنا إلى اليونان وأصبحت أثينا هي المركز الحضاري والمعاصرة الفكرية لعدة قرون . وبالطبع هم أدخلوا كثيراً من الشرق ومصر بصفة خاصة ، ولكن في النهاية نتحدث عن أثينا القرن الخامس قبل الميلاد أو العصر الأفريقي الذهبي ، ومن الانجازات الفكرية الضخمة التي لم يسبق للتاريخ عهد بها ، فالمرسح الأفريقي بشعراء الثلاثة « اسخوليس » و « سوفوكليس » و « يوروكليس » ، والمسؤرخون « هيرودوت » و « سكروديس » والفلسفة عند المنسطليين وسقراط وأفلاطون وأرسطو ، كل هذا الزخم الفكري والثقافي كان متمركزاً في أثينا ، ومن ثم فانتقال هذا المركز من أثينا لكي يصبح في الاسكندرية التي هي مدينة على أرض مصرية بمعنى أنها جزء من الشرق كان في حد ذاته تغييراً جذرياً يعطى أية حضارة أو فكر يقوم على هذه القيمة سمة خاصة ، كل الأفريق رغم أنهم قد تغلبوا من الشرق الكثير إلا أنهم كانوا من البراعة والأبداع والمبقرية في صناعة كل ما أدخلوا من الشرق على نحو جعل كل ما أبدوه يبدو وكأنه أبداع خاص بهم وليست له أية سوابق على الإطلاق وفي سمة تشهد لهم بالمبقرية ، وقد نشأ عن ذلك ما نسميه بالمعجزة الأفريقية لأن العالم يهر بها انبهاراً كبيراً وفي وقت قريب كانت هذه الفكرة سائدة : كيف استطاع الأفريق أن ينجزوا كل ذلك من تنظيم وتصنيف وإبداع في الفكر والأدب والفن ، مهملين الشرق وكأنهم خلقوا كل شيء من العدم مع ان الأفريق انفسهم يقولون لأشياء يخلق من العدم . الاسكندرية هنا في هذا السياق تأتي لتصحح هذا المسار لأن انتقال المركز الحضاري من عاصمة الفكر الخالص ، وبالطبع كلمة « خالص » نضع عليها علامة استفهام ، إلى الاسكندرية وهي مدينة مصرية — وان كان الذين أسسوها حقاً من البطالمة الأفريق وتنسب إلى الاسكندر الأكبر — فهذا تغير في مسار الحضارة البشرية ويعتبر في الوقت نفسه نقلة في مسيرة الحضارة الأفريقية نفسها .

قيادته ، إلا أنه لم يحقق هذا الحلم إلا جزءاً لأنه مات صغيراً في الثلاثينات من عمره ؛ لكن المثل ظل سارياً ولعل الامبراطورية الرومانية تمثل تنفيذاً لحلم الاسكندر الأكبر بل ان الحكام الاوربيين في عصر النهضة اتخذوا من الاسكندر الأكبر النموذج والمثل الذي سعوا إلى تحقيقه ، ونعيش الآن نفس الفكرة فنحن نريد أن توجد أمة متحدة تحكم العالم . . الخ ، ورغم أنها احلام مازالت بعيدة عن التحقيق إلا أنها موجودة ، بل ان بعضها قد تحقق بالفعل فقد ربطت وسائل الاتصال الحديثة الشعوب ببعضها البعض على نحو لم يسبق له مثل في هذا القرن وسيستطوع الأمر بالطبع في القرن الحادي والعشرين والقرون التالية له . فالفكرة الكونية هذه التي نتحدث عنها الآن كانت موجودة بالفعل في الاسكندرية بمقاييس العصر آنذاك ، لذا فالاسكندرية تحمل كل هذه الدلالات الحديثة ، دلالة توحد الشعوب وانصهار الحضارات وتمازج الأجناس والتعايش السلمي والتأخي والوفاء . . الخ ، وهي تمثل مرحلة تغير حاسمة في تاريخ الفكر البشري وسوف تجد ان كل المفكرين والأديباء والفنانين الذين اشتهروا فيها ، وهذا أمر ملفت للنظر ، يحملون القالب خاصة بأصولهم مثل : ● « كليماخوس » القورني نسبة إلى قورني وهي مدينة « شحات » بليبيا الآن ، و « أبولونيوس » الرومي نسبة إلى جزيرة « رودس » في اليونان ، والصقلي نسبة إلى « صقلية » ، و « أرسطوفانيس » البيزنطي نسبة إلى « بيزنطة » . . . وهكذا . فمكتبة الاسكندرية كانت تمثل فكرة عالمية الوطن أو عالمية الحق ، واعتقد أننا الآن بحاجة إلى ذلك بل ان العالم يفكر الآن في ايجاد لغة واحدة للعالم كله تكون مشتركة بين شعوب الأرض ، ويساتلي فكرة مكتبة الاسكندرية تمثل هذا بالفعل ولذلك استجاب اليونسكو واستجابات الدول جميعاً للنداء الذي وجهته اليونسكو لأنهم يرون بين فكرة العالمية والكونية هذه وبين مكتبة الاسكندرية . فالاسكندرية لها سحر خاص لأنها في النهاية ليست مدينة مصرية مائة في المائة ولا أفريقية

ولا رومانية ولا مسيحية أو يهودية أو إسلامية ، ولكنها بوقفة لانحصار الحضارات جميعاً ، وإحياؤها معناه أننا نريد أن نقول لشعوب العالم : من هنا بدأت الفكرة تتصالح مرة أخرى نحى هذه الفكرة التي تتادون بها في نهاية القرن العشرين ، تعالوا نناقش ونصنع حضارة مشتركة نتبادل المعلومات والخبرات فالعلم لا وطن له وهو ملك الشعوب الأرض قاطبة .

■ كيف يمكن أن تؤدي مكتبة الاسكندرية الجديدة متعة حقيقية للعلم والثقافة ؟

● هذا السؤال منطقي جداً ومطروح بصفة عامة ، وأقول سوف نحى مكتبة الاسكندرية على أحدث وسائل التكنولوجيا المعاصرة ، ولكن ليس المهم استيراد الآلة أو الكتان أو حتى استجلاب المعلومة ... هذا كله لا أهمية له إذا لم يؤد في النهاية إلى تغير جذري في الفكر المصري ، واعتقد أن بناء الإنسان المصري هو الأهم ولذلك أقول دائماً أن مكتبة الاسكندرية الجديدة تمثل تحدياً حضارياً لنا كمصريين وكعرب . فكنا

نشارك في الجامعات المصرية والعربية

بل والمراكز الثقافية بصفة عامة من نقص

في الأدوات والأجهزة والمعامل

والمراجع ... الخ في حين أن هناك ،

على الجانب الآخر ، يقف من

المعلومات الآن في الغرب يفوق طاقة

أي بشر على تحصيله ، فوسائل الاتصال

الحديثة مع المكتبات العلمية

والتكنولوجية الحديثة جعلت من الممكن

أن تجمع معلومات عن أدب واحد مكتبة

كاملة ، ومن هنا فالمسألة تحتاج إلى

وسائل تكنولوجية متطورة جداً . الأمر

الأخر هو أن لم يكن هناك الإنسان القادر

على استخدام هذه المعلومات والإفادة

منها وتطويرها والخروج منها بنتائج مثمرة

بمعنى استثمارها فيما ينير الحياة عندنا

إلى الأفضل فلن نفعل شيئاً ولن نحى

شيئاً من وراء هذه المكتبة ، لذلك أنا

أعتبره تحدياً حضارياً لنا جميعاً وبالطبع

من يجب على هذا السؤال وهذا

التحدي هي الأجيال الجديدة ولنا

● نحن ؛

■ ما الفائدة في أن يكون لدينا مكتبة الاسكندرية بكل ما فيها من وسائل اتصال حديثة وتكنولوجيا متطورة تربطنا بكل مكاتب وبنوك معلومات العالم ، والجامعات المصرية كلها بما فيها الجامعات الإقليمية بمحزل من ذلك ؟

● إنشاء مكتبة الاسكندرية الجديدة يقتضي تطوير الجامعات المصرية تطوراً شاملاً ، فلا بد للدارس في أية جامعة من الجامعات المصرية أن يكون على صلة بمكتبة الاسكندرية ، لانا إذا كنا ننسق مع جامعات العالم كله فبالأحرى أن يكون هناك تنسيق داخلي بين الجامعات في مصر والوطن العربي وبين المكتبة . وأقولها صراحة ان نجاح مكتبة الاسكندرية مرهون بذلك ، كما أنه متوقف على تكتيف جهودنا في الاتصال بالعالم الخارجي بمعنى لابد أن نتصل من الآن بكل المتخصصين في المجالات المختلفة ، وأن يقوم حوار متصل ومباشر بين المراكز العلمية والثقافية العالمية وبين الجامعات المصرية وإن يكون هناك نوع من التنسيق والتنظيم من طريق الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية والجامعات المصرية .

■ هناك تخوف من وجود الخبراء

الأجانب بصفة دائمة في مكتبة

الاسكندرية الجديدة ، فعلى الرغم من

أهمية هذا التواجد إلا أنه لا يخلو من

الخطر ، فما هي الضمانات الكافية حتى

لا تتحول مراكز الأبحاث إلى يؤر

لتجميع المعلومات وتهريب

المخطوطات والوثائق بطرق غير

مشروعة ؟

● في مصر مخزون من الوثائق

والمخطوطات يفوق ما هو موجود في أية

دولة أخرى ، ففي مصر وثائق خاصة

بتاريخ البشرية منذ خمسة آلاف سنة قبل

الميلاد إلى الآن ، وهي وثائق خاصة

بالحضارة الفرعونية واليونانية والرومانية

والمسيحية واليهودية والإسلام بل لدينا

وثائق خاصة بإنجلترا وفرنسا والغرب

كله ، ولا توجد دولة في العالم فيها هذا

الكم من الوثائق بل بالعكس فقد سرق

الكثير منا ، ومكتبات العالم مليئة

بمخطوطات مسروقة من مصر ، لكن

مازال العالم عندنا منها أكثر رغم وجود هذه السرقات . وأقول لك أن دورنا الآن هو الحفاظ على ما لدينا من هذه الكنوز التي لا تقدر بثمن بدل من أن نأكلها الفئران ، وهناك في مكتبة الاسكندرية جزء خاص بحفظ وترميم الوثائق وتصنيفها الكترونياً . وسوف نعقد اتفاقيات دولية مع مراكز المعلومات والمكتبات والجامعات في العالم كله من أجل الاستفادة من خبرتهم في هذا الصدد ، فهم سوف يعطونا شبكة اتصالات الكترونية لأدخل على مخطوطاتهم وأنا بالمثل سوف اطلمهم على مخطوطاتي ووثاقي . لكن أود أن أشير في هذه النقطة إلى أن هناك مخطوطات منشورة وأخرى غير منشورة ، وأن المفروض ألا يسمح بالاطلاع على ما ليس منشوراً إلا بإذن خاص ، ولا يستطيع أحد أن يهي قيمة هذا المخطوط وأهميته إلا المتخصص ومن هنا نحن بحاجة إلى متخصصين وخبراء في المخطوطات في عصر التاريخ المختلفة . وأرجو ألا يفهم من كلامي أننا سوف نرعى مخطوطاتنا لكل من حب وحب ، ولذلك يجب من الآن أن يكون في كل قسم ومركز أو تخصص خبير على قمته تملونه هيئة متخصصة مدربة وعلى دراية واسعة بوسائل الاتصال الالكتروني بحيث أن يكون معروف ماذا يدخل في دائرة الاتصال وما لا يدخل فيه ؟ . ما هي الوثائق التي ترمم والتي يحفظ بها ويحال أمر تحقيقها لمن ؟ . ولا مانع من أن يحال أمر التحقيق إلى عالم أجنبي ولكن بإذن خاص ويشروط بأن يكون خبيراً معروفاً ، وإن يحقق لصالح مكتبة الاسكندرية وإن تأخذ المكتبة مقابل تحقيق هذا المخطوط بعض الوثائق أو المخطوطات التي يحتاجها الباحثون المصريون للاطلاع عليها ... إلى آخر هذه الشروط .

■ ما يقوم بهذا التخطيط والإعداد

والدراسة ؟ وهل يدانها بالفعل ؟

● نحن مازلنا في البداية ، ولكن

المشروع يلقى اهتماماً كبيراً جداً على

مستوى القيادة السياسية وهذا في حد

ذاته يدل على أن المشروع من أخطر

ما يكون فاللدولة شاعره بذلك والعالم كله أيضاً، وعلى مستوى القيادة الفكرية التي تضم صفوفه مستشارة من المتخصصين والشخصيات العامة، كل هذا يمثل اتجاهاً نحو التخطيط الجيد فالأفكار تطرح والأكتراحات تناقش ومجلس ادارة المكتبة يناقش كل هذا ويروم الاتفاقيات مع الدول ويبحث ارسال متخصصين إلى العالم الخارجي .. الخ لكننا لم نقطع شوطاً كبيراً لأن هذا كله في حاجة إلى وقت وتمويل واتفاقيات، ولا نريد أن نتعجل لأن هذا المشروع في حاجة إلى دراسة متأنية. واتمنى أن يستمر الحوار حول مكتبة الاسكندرية بل وأدعو إلى حوار فني داخلي وحوار قومي عريض ثم حوار عالمي، ولابد أن تمتد كل شهر على الأقل ندوة حول مكتبة الاسكندرية، لكن لا اكتمل اتنى للأسف الشديد شعرت في بعض الحالات بقصور من جانب بعض القيادات الفكرية ودون ذكر أسماء، ففي نهاية العام المنصرم ١٩٨٨ أحصى أحد الكتاب الكبار الأحداث الهامة التي مرت علينا ونسى أن يذكر وضع حجر الأساس لمكتبة الاسكندرية في (١٩٨٨/٦/٢٦). فالمتطلب من القيادة الفكرية غير الرسمية أن تولي هذا المشروع اهتماماً أصيلاً وصادقاً بحيث يبنوننا بالأفكار البناءة والآراء النقية، ولكن لا نريد معاول الهدم، نريد آراء نقدية تبصرنا بأخطائنا وسليقاتنا ولا نريد من يفتلح الأعصر واليابس في هذا المشروع.

■ هناك لبس في البداية، يسأل عنه القائلون على أمر هذا المشروع، فمكتبة الاسكندرية الجديدة تبدو وكأنها امتداد لجامعة الاسكندرية لحسب وليست مشروعاً قومياً يهم الجامعات المصرية المختلفة والمراكز الثقافية في مصر كلها .. فما رأيك؟

● الفكرة مازالت في بدايتها، كما سبق أن قلت، فذهنا لا نتعجل الأمور. بالنسبة لجامعة الاسكندرية، فقد تبرعت بالأرض لبناء المكتبة وهي أرض ثمينة جداً، وطبعاً أرض جامعة الاسكندرية هي أرض مصرية بمعنى أنها ملك للدولة. لكن ربما لكثرة سرور جامعة

الاسكندرية لهذا المشروع لان الفكرة كانت فكرتهم أساساً في السبعينات فهم يفتخرون ومن حقهم أن يفتخروا بهذه الفكرة وأن يفتخروا بأن مكتبة الاسكندرية ستقوم على أرض جامعة الاسكندرية وفي مدينتهم، لكن المحذور والذي أتى إليه من الآن أننا اذا كنا نقدر هذه الفرحة ونقدر أيضاً جهدهم وسعيهم للوثوب لأبراز هذا المشروع حتى تنتهت الدولة فأصبح مشروعاً قومياً، فلا ينبغي أن يكون ارتباطهم بهذا المشروع على حساب عالميته، لان مكتبة الاسكندرية إذا تحولت إلى مكتبة جامعة فلن نفعل شيئاً، وأظن أن القرار الجمهوري بإنشاء الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية يستهدف هذا، لأنه لو كانت المسألة مسألة انشاء مكتبة جامعة لما احتاج الأمر إلى قرار جمهوري أو إلى جهود اليونسكو أو الجهود الدولية أو إلى مسابقة معمارية دولية ... الخ

■ هل وجهت دعوات إلى المثقفين وأسئلة الجامعات لمناقشة هذا المشروع القومي؟ أم أن الأمر اقتصر على بعض الشخصيات الرسمية فقط؟ ولم؟

● أولاً الأمر لا يحتاج إلى دعوة فالمفروض على المثقفين وأسئلة الجامعات، وأنا هنا أعاطب القيادة الفكرية في المجتمع المصري، ألا ينتظرون دعوة من أحد لأن هذه القيادة الفكرية التي التي تقودنا ومن هنا أطالهم بالتحرك وربما أسمع لنفسي وزملائي في قسم الدراسات اليونانية واللاتينية أننا تحركنا دون دعوة من أحد وأقمنا عدة ندوات دولية وحضرنا مؤتمرات في الخارج، وفي كثير من الأحيان على نقائنا الخاصة في سبيل مكتبة الاسكندرية، واعتقد أن هذا واجب قومي.

■ بماذا تقصر انصراف القيادة الفكرية غير الرسمية عن مشروع مكتبة الاسكندرية؟

● بصراحة شديدة .. هناك عدة أسباب خاصة بكل واحد منهم على حدة ولكني أجملها في عدة عوامل، فالبيض لم يفهم المشروع فهماً كاملاً ..

■ هل لأنه لم يطرح طرحاً كاملاً وبشكل جيد؟

● ربما لأنه لم يأخذ وقته الكافي لاتناً لا تزال في البداية، لكن المطلوب أيضاً الاطلاع بوعي أكثر على التاريخ لان فكرة مكتبة الاسكندرية مرتبطة بالثراث والحضارة وبالوضع الراهن لمصر أيضاً، لان هذا المشروع يفتح نافذة جديدة لمصر على العالم الخارجي، ولابد أن نساهم فيه كلنا.

أما البعض الآخر فهو يبحث عن دور ولا يجد لنفسه دوراً في هذا المشروع فيهاجمه. وأكرر ما سبق أن قلته، ان نجاح هذا المشروع يعتبر نقلة قومية لمصر كلها، وان لم تتغير حياتنا نفسها وسلوكنا اليومي بعد انتمام هذه المكتبة .. ان لم يكن هذا هو الهدف المنشود من احياها فلا داعي من انشائها أصلاً.

■ إذا أردنا أن نرسم صورة لمكتبة الاسكندرية الجديدة عام افتتاحها (١٩٩٥م)، فما هي ملامح هذه الصورة؟

● سيكون هناك مراكز الابحاث وهي فكرة مكتبة الاسكندرية القديمة «معبد رسات الفنون» ومجمع للبحوث، وسيكون هناك أيضاً أحدث ماوصل اليه العلم والتكنولوجيا في مجال طبع ونشر الكتاب بمختلف لغات العالم، اللغة المصرية القديمة واليونانية واللاتينية واللغات الشرقية كلها، فمن العار أنه حتى الآن لا توجد مطبعة لدينا بالحروف الهيروغليفية المصرية، فنساعة الكتاب ستكون جزءاً من المكتبة. بالإضافة إلى الوثائق والمخطوطات وشبكة اتصال الكترونية على أعلى مستوى من التكنولوجيا المتطورة والمراكز العلمية المتخصصة في كل فروع العلم، إلى جانب الناحية المتحفية والتي تخلد كبار العلماء والمفكرين والأدباء والفنانين، وأيضاً هناك الفنون السبعية والبصرية، فهي جامعة فريدة من نوعها وصرح ثقافي متميز يطل على البحر الأبيض المتوسط.



وقت السَّحيل

صلاح والى



انظروا ...
ذى مساحات من أسود غامض
أم جلاليب من نسوة فى ثياب الحداد
أم ترى عورة الأرض سائرة بعد جذائبات من صدرنا
أم ترى جنة الكون نافقة فى سديم النشائم ، عم بها البؤس
بعد الشواء .
ثم حلق بها لحظة
إنها توغل الآن فى المشى ثانية
تكبر الآن هيئتهم .
إنها أرووس تتخطى أجلتها باتجاه الحقول .
وأنا سادر فى ذهول
تكبر الآن تسمى بنقصانها كالهلل
وتسمى إلى جهة لم تكن بالفيها ...
إنها تخرج الآن .. أو ..
أنها انفجرت فجأة من خراب
كل هدى الملايين تسمى خطى فى بلاد الماريب مثل جناح

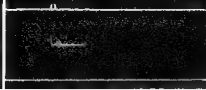


الغراب .
إنه أول الموت فاستعصى يلقى .
إنها لجة الوقت لا يتساوى بها الأسود الآن بالأبيض
المستحيل .

انهضى من جحيم التاريخ ما بين
لا شيء يعصمك الآن غير دمي
إنه فاصل الوقت فاستمسكى بالخلاص
إعشقى بوحى الآن واستمسكى بالجلود
وشقى تراب القبور ، وهللى إليك الملقى
واخرجهم من شرايين بيتك أولادنا
إنها وقفة واحدة
وقفة للملئى

فى ثياب الردى
ظهرنا للملئى
صدرنا للجحيم

ليس من ثابت غير هذا الهواء الأخير ، ، ◆



من أفلام مهرجان الإسكندرية السينمائي :

٦ على ٦

بداية سينما عراقية جديدة

د. ياقوت النيب

واليوم وبعد أن شاهدنا فيلم بحيرة المنصور ٦ على ٦ ، نستطيع أن نقول إن ثمة لوحة أخرى من الأفلام سوف تبدأ في الظهور والقوى . . لوحة تتميز بالحدود من كل سلبات السينما السابقة عليه ؛ وبكلمة شديدة وظل مقبول وبجذات صداها عند المتلقي والمشاهد العربي ، في العراق والمشرق ومصر . . وغيرها .

أما بحيرة المنصور فهي تدخل بهذا الفيلم عالم السينما الروائية ، بعد أن دوست السينما في وطنها (العراق) ، وتجسدت في إخراج الأفلام التسجيلية الحديثة ، وصقلت في القاهرة مساهمة للمخرج الكبير يوسف شاهين ، وفي ابتداءه مع المخرج توفيق صالح . لهذا نرى لفيلمها الروائي الأول ٦ على ٦ ، كل مقومات العمل الجيد الذي يفرض نفسه على المشاهد لنلاستمتاع بتجربة جيدة ورائدة .

السينما العراقية من ناحية : الشكل ، والمضمون .

ونظرة سريعة نجد أن أفلام المصري الأول لمحمد شكري جميل (النظاميون ، الأسوار ، المسألة الكبرى) ، والمصلح الياسري (الرأس ، النهر ، القناص) ، ولصاحب حداد (النجدة الملتصقة) ، ولقاسم حويل (بيت في ذلك الزقاق) ، ولعبد الهادي الراوي (البيت) وغيرها من الأفلام ، يمكن أن تندرج تحت مسميين : أفلام ذات « نوعة قومية عربية » ، وأفلام ذات « صبغة اجتماعية » وفي الحالتين وقلت هذه الأفلام تحت لُبسة « العناية المباشرة » أو « النبرة القومية » الزائفة ، وكان ذلك على حساب العمل السينمائي وقيمه الفنية وجماليات لغة المتحركة بين سائر الفنون ، الأمر الذي أوقع الفيلم العراقي — نفسه — في شبح الجمود والرتابة وعدم القبول لدى الجمهور العربي داخل بلاده — العراقي — أو خارجها .

المائل للتاريخ القريب للسينما العراقية ، وبالتحديد خلال فترة المشرق سنوات المائتين ، وبعد مشاهدة فيلم بحيرة المنصور ، ٦ على ٦ ، يترك على الفور لدى أهمية هذا الفيلم وبولعه المتميز على خريطة الإنتاج السينمائي العراقي ككل .

وبصرف من البساطة ، يمكن — الآن — النظر إلى السينما العراقية من منظورين متصلين : منظور تدخل تحت مبرمه كل الأفلام التي تم إنتاجها منذ النظاميون ، لمحمد شكري جميل عام ١٩٧٣ وحتى « البيت » لعبد الهادي الراوي عام ١٩٨٧ ، أما المنظور الثاني فقد بنه — في تصوري — بفيلم ٦ على ٦ لبحيرة المنصور ، ويحدث مبالغة بشكل هذا الفيلم البداية أو الأساس أو السبق لإنتاج نوعية جديده أو مغايرة تماماً في

وفكرة الفيلم التفتتها بحيرة المنصور من واقع حقيقية لطالب أثر عدم استعمال لظاهرة الطبيعة، على أن يقال إنه صعب البصر، بل وصل حد التجدي والتماد عنده للاعتقاد أن لظرة ٦١ و ٦٢ . وعلى الجانب الآخر لا يريد الارتباط بملأه تستعمل لظاهرة طيبة . . وعندما تكشف بالصدفة أن قتاله تستعمل هذه الظاهرة لا يترد في فك ارتباطه معها على الرغم من لعلها الشديد بها .

ومن الأفكار كتبت بحيرة السيناريو والحوار لم قامت بتفصيل سينمائي . ومن الطبيعي أن تحلق هذه الصغرى الواحدة — ومن خلال هذه الأفكار البسيطة — لأفاني عالم أكثر راحة وأصغر فكرياً عن طريق الصورة المبررة والمكتملة الموحية والتضمينية الجريئة، وبغلة سينمائية رفيعة بعيداً عن التكلف والحذلة .

وعلى الرغم من الشكل البسيط للفيلم — بشكل عام — إلا أن المخرجة المؤلفة استطاعت بذكاء لبش كل ما بهم المواطن العراقي في حياته اليومية البسيطة وعلى جميع المستويات . العلاقات الاجتماعية بين الأفراد داخل البيت العراقي ، العلاقات الرسمية في مجال العمل ، علاقة الفرد بالفرد داخل العمل وخارجه ، الفشار العراقي وسلكيات المواطنين ، قضايا المواطن في تعاملاته للحصول على حاجياته اليومية . . الخ هذه القضايا . . في أسلوب غلب عليه الطابع الكاشف .

ولقد اختارت بحيرة المنصور الأسلوب الكوميدي، لتوصيل رسائلها، وظنى أن هذا الاختيار لم يأت من فراغ أو بالصدفة، بل كان من الذكاء فقد استطاعت هذه المخرجة أن تناقش أعز القضايا (الفلسفة والعامة) بأسلوب الأساليب التي تضمن توصيل لمعنى هذا النقاش لا يستأثر أناس في جو من المرح وحقبة الظل أضفى على الفيلم طابعه الصبور .

والحقيقة أنه لأول مرة كذلك في السينما العراقية، نجد هذا الاهتمام بمشكلة الفرد . كائنات له عالمه الخاص ومشكلاته التي يعاني منها وحده، بعيداً عن ارتباط عالم هذا الفرد — بطريقة فجأة

مباشرة ومصنوعة . بالعالم المحيط حوله . لهذا نجد لبيل (قاسم الملاة) يعاني من ضعف البصر ويكابر في استصصال النظارة الطبية على الرغم من أن ضعف البصر هذا — على ما يبدو من الفيلم — ما هو إلا حالة وراثية تفتت بين أفراد عائلته صغبرهم وكبرهم، هنا يدخل لبيل في صراع نفسي داخلي، يتعكس على كل تصرفاته، مما يوقعه في مشاكل لا حصر لها ولا عدد . . . وكان المطلوب أن يواجه نفسه بصراحة ويقابلها ومن إمكانياته مطلقاً مع محيطات العصر التي تكفل له محبة موية (استعمال النظارة) ! .

حقيقة تالية تستلطفنا من هذا الفيلم، وهي أن بحيرة المنصور تلمست لقضايا عامة كثيرة بأسلوب واضح لا لبس فيه ولا موهض، أسلوب تحرر من الوقوع في الذاتية أو المباشرة، من خلال مواقف خفية في البساطة والتفصيل الذكي (لحم الطفلة في محلات الطعاج العام بفحسة خائبر، وفي محلات الطعاج الخاص بفحسة وعشرين هيناراً) ، (سيطرة الدلالات على المواد الدعوية والاستحواذ عليها من محلات الطعاج العام) (الانجسار بالسليبيس في السوق السوداء) . . . وغيرها من القضايا العامة الحيوية التي يعاني منها المواطن العراقي في المجتمع العراقي .

هذا فيما يتعلق بالجانب الفكري أو الموضوعي للفيلم، أما على مستوى التنفيذ والخلق السينمائي، فالفيلم وإن كان في صميمه يتميز بالجرأة المرحية خاصة إذا علمنا أن مدير التصوير والمصور يعملان لأول مرة في الأنلام الروائية. إلا أن هناك بعض الهنات البسيطة التي لا تقلل بأي حال من شأن هذا الفيلم الرائع ومخرجته الشابة . ولعل أبرز هذه الهنات تتمثل في : الطلة الملتصقة للبيبي من عمله كموظف في إدارة الشركة يجلس على مكتب فليم ومقعد وثير وتحواله إلى حامل أو ما شابه ذلك بجميع البهيم من المظالم ويعتاد الدجاج، حالة الصرع التي اتابت لبيل للخروج من المزوعة وهذا خطأ عظيم إذ لا يمكن أن يصعد أبسط الناس اله مجرود عن الإنسان من حيوان مكتوب يصاب بالكلب وتظهر اعراضه فوراً، علم الحفاظ على درجة عدم الرقعة عند لبيل أو

ضعفها فهذا كما لو كان مقصداً هنا الضعف، الصلابة المصنوعة للخطيب الذي تقدم بطلب فليبه لبيل من اله صاحب محل للنظارات، بل هو يستعملها إلى جانب عدم استغلال إمكانيات المكان بشكل عام وخاصة داخل مزوعة النواجر وخارجها، والفراوج والمحلات العامة، مما كان كليلاً يخلق مواقف ومعارف كرومية عديدة يمكن استغلالها درامياً وموضوعياً كذلك .

أما عن التقدير الحرفي — كأسلوب في الإخراج والمونتاج خاصة — فالفيلم لم يحفل بالجديده اللهم إلا في مشهدين : مشهد أول وهو حبيب لأطارات النظارات التي هي موزون الداء عليه، ومشهد ١٠ المونتاج، المتوازي للحادثة التليفونية بين لبيل وصديقه من ناحية وعفاف وصديقها من ناحية أخرى .

ولما يتعلق بالأداء التمثيلي، فقد أدى الممثل وقاسم الملاة دور لبيل أداء متميزاً أرحى لنا بطريقة أداء عبقري السينما السورية فريد لحام، مع فاروق بسيط هو أن وقاسم الملاة وقع في بعض النقطات في فغ والتشعب، عدا هذا لم يتميز في الأداء أي من الممثلين أو الممثلات على الرغم من إمكانياتهم الجيدة التي لو استغللت بجدية من لفيلم أو بتوجيه المخرجة لكأنت الصورة أفضل من ذلك خاصة دور حارس المزوعة أو دور عفاف (ليلى محمد) أو الصديق أحمد (عبد الجبار كاظم) صديق لبيل .

في النهاية يبقى لنا أن نشير إلى أننا بصدد رؤية سينما جديدة في العراق، بدأتها بحيرة المنصور بهذا الفيلم الرائع، خاصة في مجال الفيلم الكوميدي، الذي أثبت عازج العراق (في الخليج والسعودية والأردن ومصر . . وغيرها) أن اللهجات العربية يستحيل أن تفتت دون انتشار سينما وانحسار سينما أخرى . . . الموضوع الجيد والشكل المقبول هما بطلان الانطلاق وتعلش الحدود وكسر جدار الصمت بين المبدعين العرب وجمهورهم هنا أو هناك، أنها تجربة جديدة بالتأمل والدراسة والتشجيع دخلت بها بحيرة المنصور عالم السينما الروائية الجديدة في العراق .



ندوة عن تاريخ الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز

عبد المجيد شكرى

أجل حاضر أفضل ومستقبل أقوى وأعظم
للأمة الإسلامية وقد استمرت أعمال الندوة
ثلاثة أيام متتالية (٢١ - ٢٣ أكتوبر
١٩٨٩ - ٢١ - ٢٣ ربيع الأول
١٤١٠ هـ) تم خلالها مناقشة ثلاثين بحثاً
نعرضها فيما يلي .

● الموضوعية والتحيز في الكتابة التاريخية .

جعل الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن
برج عبد كلية الآداب جامعة المنوفية من
موضوع الندوة المعلن مجالاً أساسياً لدراسته
الثانية المفصلة ، ونعني به « الموضوعية
والتحيز » فهو قد أراد وضع النقط فوق
الحروف من البداية موضوعاً المقصود
بالموضوعية والمقصود بالتحيز في الكتابة
التاريخية ، ولهذا نجله يبدأ دراسته بعرض
آراء العلامة الألماني (رانكه) [١٧٩٥ -
١٩٨٦] الذى يؤكد أن المؤرخ لا ينبغي
عليه أن يقف عند حد استخدام المصادر
المعاصرة للفترة التى يبحثها ، بل عليه أن
يجرى دراسة شخصية وميول ونسائط
وظروف صاحب هذا المصدر ، ومعنى ذلك
أن كل المؤرخ أن يتعرف بقدر الإمكان على
الجانب الشخصى للمؤرخ عند سرده

عقدت بكلية الآداب جامعة الزقازيق
ندوة فكرية بحثية موسعة ما بين ٢١ -
٢٣ أكتوبر ١٩٨٩ تحت عنوان : « تاريخ
الأمة الإسلامية بين الموضوعية والتحيز . »
وذلك بالتعاون بين جامعة الزقازيق ورابطة
الجامعات الإسلامية ، وقد حضر جلسة
الافتتاح ١ . د محمد عبد اللطيف رئيس
جامعة الزقازيق و ١ . د عبدالله بن عبد
المحسن التركي رئيس رابطة الجامعات
الإسلامية ورئيس جامعة الإسام محمد بن
سعود الإسلامية ورئيس الندوة و ١ . د .
رافت غنيمى الشيخ عميد كلية الآداب
جامعة الزقازيق . وأمين عام الندوة
والأستاذ الدكتور مصطفى النجار الأمين
العالم لاتحاد المؤرخين العرب وعدد كبير من
المسؤولين التنفيذيين والمفكرين الإسلاميين
والباحثين وأساتذة الجامعات ورجال
الإعلام والمهتمين بموضوع الندوة من مصر
والعالم الإسلامى ، والتي جاءت تعبيراً عن
الحاجة الملحة لإعادة قراءة تاريخنا الإسلامى
بموضوعية كاملة وأعادة كتابته على أسس
سلمية بهدف تبصير الأمة الإسلامية بعوامل
قوتها ، وتقوية ذلك التاريخ من سوءات
التحيز من قبل أعداء الأمة الإسلامية
وغيرهم عن يعلمون ومن لا يعلمون من

للأحداث . كما نادى (وانكه) بأن على المؤرخ ألا ينظر إلى الماضي بمنظار الحاضر . وردا على سؤال يقول : هل من الممكن أن نعيد بناء الماضي ونصوره كما كان غامساً ؟ يأتي الجواب في رأى الكثير من الباحثين السلبين اعتباراً بأن ذلك غير ممكن وبأنهم (كارل بيكر) الذى أوضح مدى ما تقع فيه من خطأ فادح حين نقول عن حقيقة من الحقائق التاريخية إنها حقيقة ثابتة .

لقد أثارت هذه الدراسة نقاشاً طويلاً أثناء فعاليات الندوة حيث أنها تتناول الأساس الذى قامت عليه الندوة وجاءت بمثابة تحذير من خطورة قرأة ما يرد في كتب التاريخ كحقائق ثابتة ، وبالنسبة لتاريخ الأمة الإسلامية يجب علينا أن نفكر في مواجهة التحيز الذى يصل إلى حد العداء الكامل من جانب الكثير من المستشرقين ومن المؤرخين الأجانب الذين يتناولون تاريخ الأمة الإسلامية ، فهم يبتعدون دوماً عن الموضوعية وينحازون دوماً لفكرهم المعادية للإسلام حيث تغلب على كتاباتهم الذاتية والتحيز والبعد عن الموضوعية ، وقد ضرب الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن برج مثلاً بالتحيز الواضح في كتابه القرنين لتاريخ الجزائر وما سجلوه من العصر العثماني ومحاوله بعضهم التقليل من أهمية الحكم العثماني في الجزائر الذى يقولون إنه لم يتجاوز منطقة الساحل بينما الجزائر بحدودها الجغرافية الواسعة إنما هي من خلق فرنسا في العصور الحديثة بينما يتناول بعض المؤرخين الجزائريين ذلك بالدراسة والتأكيد على أن هذه الفترة العثمانية بمثابة المعبر الزمنى الذى حافظ على قيم الجزائر وتراثها ومقوماتها الإسلامية العربية التي تمتعت جذورها ورسخت أثناء الوجود العثماني .

ومع ذلك فإن الأستاذ الباحث يخلص إلى القول بأننا إذا كنا نأخذ على الفرنسيين تحيزهم هذا فلتنا نأخذ على بعض الجزائريين تغلب العاطفة القومية فيما يكتبون وكلا الجانبين بعيد عن المنهج التاريخي السليم .

● التحيز في كتابة التاريخ الاسلامي

حظي موضوع التحيز العدائى في كتابة التاريخ الإسلامى باهتمام العديد من الباحثين في الندوة حيث تقدم أكثر من باحث بدراسة تحمل عنواناً واحداً هو أثر الاستعمار في تشويه تاريخ الأمة

الإسلامية ، فهناك دراسة تحمل هذا العنوان للأستاذ الدكتور شوقي عطا الله الجمل أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، ونحت نفس العنوان نجد دراسة أخرى للأستاذ الدكتور محمد محمود السروجي أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بكلية الآداب جامعة الاسكندرية وإن كان الأول قد أشار إلى دور العرب في كتابة تاريخ أممهم الإسلامية ، وحول نفس الموضوع نقراً دراسة أخرى عن أثر الاستعمار والتبشير في تشويه تاريخ الجزائر (١٨٣٠ - ١٩٦٢) للدكتور نبيل أحمد البلامي الأستاذ المساعد بقسم التاريخ بكلية الآداب جامعة الزقازيق ثم دراسة أخرى عن تشويه تاريخ الأمة الإسلامية للأستاذ الدكتور رافت غنيمى الشيخ عميد كلية الآداب جامعة الزقازيق جاءت تحت عنوان « أقرصة أم جهاد بحري إسلامي - صفحة من محاولة تشويه تاريخ الأمة الإسلامية » . وقد أثبت في تلك الدراسة الدور اللا أخلاقي للاستعمار في تشويه صورة النشاط البحري العربى الإسلامى الذى تمتعه بالفرصة بينما كان ذلك النشاط جهاداً بحرياً إسلامياً ضد سفن أسبانيا والبرتغال وفرسان القديس يوحنا وقد جاء ذلك رداً على اعتدادات أساطيل تلك الدول على سفن المسلمين القارين من الاضطهاد بعد سقوط الأندلس إلى أقطار شمال أفريقيا العربية الإسلامية ، وكذلك قيام البرتغاليين والأسبان بالاستيلاء على عدد من المدن العربية في شمال أفريقية ، وقد أثبت البحرية الجزائرية والطرابلسية (الليبية) والتونسية والمراكشية (المغربية) والعثمانية بلاداً رافعا في مواجهة عدوان القوى الأوروبية على المسلمين وأراضهم .

● أما الأستاذ الدكتور البدرى زهران عميد كلية الآداب - قنسا - جامعة أسبوط ، فقدم دراسة عن الاستشراق المشبوه ودوره في تشويه تاريخ الأمة الإسلامية وأوجبتنا حاله ، إذ يؤكد أن أهم أهدافهم بصفة عامة هو عمارية الإسلام والباحث عما قد يتصوره نقاط ضعف فيه مع حجب حقائق الإسلام عن أتباعهم ومحاولة التبشير وتصوير المسلمين بالإضافة إلى العديد من الأهداف العلمية والتجارية والسياسية والاستعمارية بصفة أساسية .

● وفي ذات الإطار الفكرى عن التحيز العدائى يتحدث الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان عميد كلية اللغة العربية والعلوم الاجتماعية - أبها - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في دراسة تحمل عنوان « التحيز في كتابة التاريخ الإسلامى » عدداً مفهوم التحيز في رايه فهو يجعل كل من كتب التاريخ الإسلامى أو يستخدم المنهج العلمى تحيزاً ولو كان من أبناء الأمة الإسلامية ، وهو يتحدث عن قوى متحالفة ضد الإسلام عملت على إبراز ما تصورته جوانب ضعف فيه وبجهاول جوانب القوة فأدخلت العديد من الشبهات والروايات الضعيفة والغير مؤكدة وحرفت جوانب أخرى من النصوص وذلك لإقراأ أشياء غير واقعية ونشر الويعة والفرقة بين أبناء المسلمين ، ولذلك فإن حماية التاريخ الإسلامى من أقلام الغرضيين والحقائدين أصبح أكثر ضرورة من أجل المحافظة على ديننا وتراثنا .

ومضى الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان في تحديد وشرح الدور المشبوه لبعض المستشرقين الذين كانوا دوماً معاديين للاستعمار وبعض الشيعة لأن المعاناة الأعظم قد جاءت من جانبهم ليسهم في التحيز ، ولأن كتاباتهم كانت مصدراً من مصادر المستشرقين ، بينما أقاموا فكرة القوميات وعملوا على ترسيخها هم أيضاً من أعداء الإسلام فهم يعملون على استمرار التجزئة والتشاحن والبغضاء بين أبناء المسلمين .

هذا وينهى الأستاذ الدكتور سعد بن حسين عثمان دراسته بالدعوة إلى إعادة النظر في دراسة التاريخ الإسلامى وتصحيح الأخطاء الواردة فيه على أسس جديدة وأن ننظر إلى الحياة الإسلامية من زواياها الصحيحة حتى تظهر كل إشعاعاتها وتكتشف بكل عناصرها ومقوماتها .

● التأثيرات الثقافية والسياسية الاستعمارية

والتيارات الفكرية الأوربية وأثرها

وناقشت الندوة دراستين متميزتين يجمعها خيط واحد ، إذ تتناول الدراسة الأولى التأثيرات الثقافية والسياسية الاستعمارية على تاريخ الشعوب الاسلامية للأستاذ الدكتور محمود حلمى مصطفى بينما تتناول الدراسة الثانية التيارات الفكرية

الأوربية وتأثيرها في المجتمع الإسلامي للاستاذ الدكتور السيد حنفي عوض ، وفي الدراسة الأولى يتحدث الباحث بإسهاب عن السياسة الاستعمارية بصفة عامة وأساليبها في قهر الشعوب والسيطرة عليهم عسكرياً وإدارياً واقتصادياً وسياسياً وفكرياً ، وكيف يجازبون مقومات القومية كالتعليم واللغة والدين ، والحصل على لبر لغاتها البولية لتستعمر لغتها ، ويؤكد الباحث أن الاستعمار الذي اتخذ اشكالا مختلفا بعد أن طاف البلاد التي احتلها قد عاد بصورة أخرى ، بل فعل كل بيت عن طريق أجهزة الاعلام الجماهيري مثل الراديو والتلفزيون والسينما والصحافة والكتاب والسيطرة على مصادر الأنباء هادما للغة والفكر والوعي والأخلاق والتقاليد والعادات عند الضحايا والكيان .

أما الدراسة الثانية عن التيارات الفكرية الأوربية وتأثيرها في المجتمع الإسلامي فقد جاءت دراسة موسومة تاريخية ، مفترقة حقا ، تغطي فترة زمنية تمتد من بداية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين ، والباحث هنا يؤكد على وجود علاقة بين تيارات الفكر الأوربي في عداوته ولغذاه للمجتمع الإسلامي من خلال نظرة محدودة ومتحيزة ضد الدين الإسلامي ، تلك العداوة التي نشأت تحت تأثير فلسفة التاريخ في مسيرة الحضارة الإنسانية والحرركة العقلية بين العلم واللاهوتية وصور المعارك العسكرية بين قوى الغرب المسيحي من ناحية وبين قوى الشرق الإسلامي من ناحية أخرى ، وما أسفر عنه هذا الصراع من نتائج طيبة للحداثة بين الشعوب ، وهذا وقد قام الباحث بمناقشة متأنية لأفكار تلك التيارات مسلحا إياها إلى أحزاب ثلاث

الخطبة الأولى وتبدأ من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصفه تقريبا وفيها تيار الفكر الأوربي الذي يسعى إلى تأسيس فلسفة جديدة لمسيرة المجتمعات وتقدمها مع تفريع الأديان من عقائدها .

والخطبة الثانية وتبدأ من منتصف القرن التاسع عشر إلى نهايته ويبدو فيها تيار الفكر الإسلامي الذي يستند إلى الحركة العقلية في الإصلاح ومواجهة التيارات الفكرية الأوربية التي تحاول التشكيك في دور الإسلام الحضاري .

ثم الخطبة الثالثة وتبدأ من أوائل القرن العشرين إلى منتصفه ، وقد جاء مع بدايات القرن العشرين حصاد الأيدولوجيات التي اعتقد فيها نخبة من المثقفين المصريين المتبعين إلى بعض الدول الأوربية تحت تأثير الأفكار والمذاهب الاجتماعية والسياسية التي سيطرت عليها دعواى الحرية والديمقراطية والحرركات الاشتراكية والتضامات العمال في المشاركة السياسية وقد جاءت أفكارهم غير متوافقة مع طبيعة المجتمع وثقافته الروحية .

هذا ويخلص الباحث الأستاذ الدكتور السيد حنفي عوض إلى القول بأن التيار الأوربي يحصل في طياته إلى المجتمع الإسلامي بشكل عام ومصر بصفة خاصة بذور التشكيك في مسار الحضارة الإسلامية وعقيدتها إلا أن أهم ما يلفت النظر أن التيار له حركه انصهرة الفكرية لعلماء المسلمين وأبغضهم نحو النقد الذاتي للوضع الثقافي الفسري الذي كان يمثل التمسك بالأسور الدين .

● الملوك والأبراليون الشيعة وكتابه التاريخ الإسلامي

وناقشت الندوة أيضا دراسات أكاديمية المتغيرات التي تشهدها الساحة العربية والإسلامية حاليا أهمية كبيرة ونعني بها أساسا محولات الصراع القائم بين إيران وجاراتها ، وجسدت الدراسة الأولى تحت عنوان الإبرانيون الشيعة وكتابه التاريخ الإسلامي ، للأستاذ الدكتور محمد السيد هبيل المؤمن أستاذ الدراسات الإيرانية بجامعة عين شمس وفيها يؤكد على ضرورة التوصل أمام كتب التاريخ التي كتبها المؤرخون الإيرانيون الشيعة لما لها من ميع خاص في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية يقوم

هذه محقائق التاريخ الإسلامي وتفسره بما يوافق أفكارهم ، فمبهم تحكيه نظريات ثلاث هي : (١) نظرية الاستعصاف وتقوم على أساس أن الشيعة هم الجماعة المطلوبة التي استعصفت على الأرض على مر التاريخ نتيجة تشكيكهم بالحق . (٢) ونظرية الاغتراب التي تقوم على أن الشيعة يحكم ما لا فوه من اضطهاد اضطروا إلى الفرار بداهم والاضطراب عن الناس والمجتمع أو التفرق داخل نفس أو ترك أوطانهم أو الإقامة في الصحارى والقبلى . (٣) ثم

نظرية المصاحبة مع التاريخ وتقوم على إغواء الجانب السى أو اليسرى ل أحداث تاريخهم . وهم يقسمون التاريخ إلى فترتين أو قسمين : (١) التاريخ العام ويتناول الأحداث من خلق العالم حتى العهد الذي يكتب فيه المؤرخ ويربطون فيه بين بداية العالم وبداية تاريخ إيران حتى أنهم يزعمون أن (كيمرث) أول ملوكهم هوادم عليه السلام أو أحد أجداده أو من أجداده لوح . (٢) أما القسم الثانى فهو التاريخ الخاص ويتناول أحداثا تتعلق بخولة من الدول المحلية أو ظاهرة من الظواهر التاريخية أو فرقة من الفرق الساسية أو المذهبية من خلال الاستعصاف والاضطراب .

ويؤكد الأستاذ الباحث هنا على انحياز المؤرخين الإيرانيين الشيعة إلى الحركة الشعبية التي تقوم على تفصيل المجمع على العرب وتغليب العرب والطن عليهم كى أهم يعتبرون الشيعة بداية نبضة الإيرانيين بعد الإسلام وبداية لبائهم ضد الحكام المستعصفين بنسبهم وحضارتهم وهكذا أصبحت الشيعة أسلوبا لمؤرخي إيران المعاصرين بل هم يذهبون إلى معالجة تاريخ (القراسطة) من ذات المستقل وتقولون إن حركة القراسطة نبضة عظيمة كبيرة ضد إقطاع البدو (العرب) كما اهدموا بذكر التفاصيل الدقيقة للحركات السياسية والمذهبية والأحادية المضادة للحطالة الإسلامية . كما كان اهتمامهم (بالديانة) كبير حيث كان للديانة سلطة على الخلفاء العباسيين في بغداد ولهم أحيوا المذهب الشيعى بطرقته واحتفالاته في بغداد ذاتها وعلى العكس من ذلك فنحن نرى المؤرخين الإيرانيين الشيعة يقولون مؤلفا معاديا للسلالة لأيم من السنة ، إلا أن الأستاذ الدكتور محمد السيد هبيل المؤمن كباحث منصف يدعو ليدرك بعض إيجابيات عدد من المؤرخين الإيرانيين الشيعة .

أما الدراسة الثانية لجسدت بعنوان الموسوعات التاريخية في العصر الملوي بين الموضوعية والتحيز للأستاذ الدكتور أحمد السيد الحسيبي الذي يستعمل في دراسته كيف استطاع الملوك لمخلم الخلافة العباسية وكيف قاموا بإحراق الكتب وقتل الأبناء وتشريدهم وقد نتج عن ذلك ضعف أمر اللغة العربية في إيران واستعادت الفارسية مكانتها القديمة وازدهر النثر الفارسى وكان

الوزراء والعمال الذين يتولون المناصب الرئيسية في دولة المغول من الإيرانيين ومع ذلك فقد ازدهر فن التاريخ في العصر المغولي ووصل إلى قمته وظهر مؤرخون كبار من بينهم رشيد الدين فضل الله اہمداد مؤلف موسوعة (جامع التواريخ) ويعتبر أكبر مؤرخي الفرس وعظما ملك الجوسوي وموسوعة المصنعة (تاريخ فاتح العالم) كما لكشاي) وقد غلبت الأساليب الباحث إلى القول بأن العصر المغولي يعتبر نقطة تحول في الكتابة التاريخية عند الفرس كما أننا لا نستطيع إغفال المصادر الفارسية عند كتابة التاريخ الإسلامي سواء منها المؤرخية أو الشعرية خاصة أن سواظن الحزن واضحة وسهل اكتشافها لأنها مليئة بالملامح والملاحظات لم يتطرق اليها الباحث إلى الحديث عن أهمية نظرية مصادر التاريخ في الشراب والبالغات والأحداث المختلفة لجدير بنا أن نتحرى الدقة في الصياغة واتخاذ الموضوعية مباحاً لبعضين عن التحيز .

● توصيف التاريخ الحضاري الإسلامي خدمة الأمة الإسلامية

أما الأستاذ الدكتور عبد الحليم عويس يستدأر بأربعة الجامعات الإسلامية والأستاذ بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية فقد قدم دراسة متكاملة عن توصيف التاريخ الحضاري الإسلامي لخدمة الأمة الإسلامية قدم فيه عرضاً مفصلاً عن المناهج العلمية لتفسير التاريخ ، فمثل قرون طويلة والبحث عن المنهج التاريخي الأصح لكتابة التاريخ الإنسان وفلسفة التاريخ يمثل من المفكرين والمؤرخين في العالم كله مكانة عظيمة ، فالجهد والمسيحيون قد تأثروا بفكرهم تأثراً كبيراً وبأسارى في تفسيرهم لتاريخ وتقسيم مراحله ، فهم قد بدأوا تاريخهم وتقسيمهم بها بدأت به القرون فارجعوا إلى الجبهة التي عاش فيها آدم وحواء قبل هبوطها على الأرض ، وقسموا التاريخ إلى قسمين رئيسين هما المرحلة التي سبقت خروج آدم من الجنة والمرحلة التي أعقبت ذلك الخروج ، كما أن الإغريق قسموا عصرهم إلى خمسة أقسام : القديم والقديم والبرونزي وعصر الأبطال والعصر الحديث وذلك طبقاً لفكره المصنعة ، كما جاء الآباء المسيحيون الأول ، فجدلوا العصر

الذهبي قريباً بالعصر الذي عاش فيه الإنسان في الجنة ثم الخطيئة ، وجاء مؤرخو العصور الوسطى فافكروا بهذه التقسيمات وكان من أهم أعمال المؤرخين المسيحيين هو وضع خلفية تاريخية للعقيدة المسيحية ولتجاهات مكانة التاريخ الولي ، ومع ظهور (مارتن لوتر كينج) أصبحت العقيدة الدينية والمنظمات التابعة لها هي صاحبة المقام الأكبر والأول في مقام البحث التاريخي ، كما صير التاريخ الصلي على أنه الصراع بين الله والديابول .

وقد حدثت مغفريات عديدة من أهمها عبور الأطلنطي واكتشاف الدنيا الجديدة ولجساح الكشوف الجغرافية وخرسج الأوربيين في حركتهم التوسعية الاستعمارية وتفرغهم على الكرة الأرضية لم اكتشاف خصائص النظام الكون وحركة الكواكب وقيام (بيكون) و (ديكارت) و (جون لوك) بوضع الاكتشافات العلمية في فكر فلسفي مستقيم ، فظهر التفسير الاجتماعي للتاريخ ، وهكذا تعرضت مناهج البحث التاريخي لتوجيه الدين والفكر والعلوم إلى أن جاءت الفلسفة المادية الماركسية التي قامت بتوصيف التاريخ وتفسيره خدمة الأفكار الماركسية والحرب على الأديان وإعلاء راية الإلحاد ، لكن المؤرخ (أرنولد تويني) جاء ليواجه التفسير المادي بتقديم تفسير أكثر لاهوتية وفلسفية ، ثم غلبت الأساليب الدكتور عبد الحليم عويس إلى القول :

— ويعتبر العالم الإسلامي مع الأسف نشأ في هذا البحث اللاهوت ، فلا زال البحث التاريخي لا يتم إلا في الفيلسوف بتطبيق منهج البحث التاريخي وفلسفة التاريخ . . .

هذا ويذكر الأستاذ الباحث المؤرخين الإسلاميين إلى البحث في بئنا الداخلي وعلى تطوير كياننا وعلى البحث عن وسائل القوة في داخلنا ومن خارجنا وفي لغة سنن الله الكونية والإجتماعية في التطور والبقاء ، فلا سبل إلى بقائنا في هذا العالم إلا عن هذا الطريق وحل المسلمين أن يتقدموا إنصافاً لرسلهم وحضارتهم بجهودهم في مجال فلسفة كونية وتاريخية أصيلة تقدم على ركائز التصور الإسلامي الأساس مع التأكيد على أهمية تفسير التاريخ من خلال رؤية إسلامية واضحة وحول ذلك يقول :

— إن أهم ما يميز الرؤية الإسلامية للتاريخ ويوجهها أن لها ثوابت تتصل بالقوانين والسنن الكونية التي لا تتغير وتتصل بالضرورة الإنسانية المرسومة في الإنسان والتي لا تتغير أبداً .

● منهج أديان التنوير في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية

أما الأستاذ الدكتور محمد محمد الجواهري فتناول في دراسته التي تحمل عنوان « منهج أديان التنوير في كتابة تاريخ الأمة الإسلامية » ثلاثة من أديان التنوير وهم الإسلام ، وللاهم من أسئلة كلية الآداب في الجامعة المصرية الأولى وهم الأستاذ أحمد أمين والدكتور طه حسين وعبد الحميد الحيدوي وكان لآرائهم قد أثقروا على الأتباع في عمل كبير لكتابة تاريخ الأمة الإسلامية على أن يتناول أحمد أمين الحياة العقلية وطه حسين الحياة الأدبية والعبدوي الحياة السياسية ، والأستاذ الباحث هنا لم يتناول جهود أديان التنوير الآخرين ومنهم كتاب التراجم الإسلامية لمثل الدكتور محمد حسين هيكل في « حياة محمد » والملافي « المغرقات » و « فاطمة الزهراء » أو طه حسين في « الشيطان » أو أحمد أمين نفسه في « زعماء الإصلاح » أو في « هارون الرشيد » . والحقيقة أن أحمد أمين هو وحده الذي استطاع القيام بهمة — كما يقول الباحث — كافضل ما يكون من خلال أعماله فجر الإسلام (جزء واحد) وضحى الإسلام (جزاءن) وظهر الإسلام (أربعة أجزاء) ويعزم الإسلام (جزء واحد) . أما طه حسين فقدم ما يسمى بالإسلاميات : مبراة الإسلام : « حل حاشاش السيرة » [سلسلة أجزاء] ١ و « الودع الحق » و « الفتنة الكبرى » ٢ عثمان ٣ . حل وبنو) وإن كانت أعمال طه حسين لا تتكامل مع بعضها كأعمال أحمد أمين .

هذا ويحدد الباحث الأستاذ الدكتور محمد محمد الجواهري في دراسته الإنجازات التي تحققت من خلال كتابات أديان التنوير في التاريخ الإسلامي وأهم تلك الإنجازات :

- ١ - تأكيد الصفة الإلهية للنبوة المحمدية
- ٢ - وأن الإسلام دين من عند الله .
- ٣ - وضع الظواهر التاريخية الدالة على التعطش إلى دين ليس قبل الإسلام في وضعها

الصحيح . ٣ - إيضاح تاريخ الذبانات السماوية عند العرب فيما قبل الإسلام . ٤ - دراسة أثر الدين في أدب الأمة الإسلامية . ٥ - الوعى بوجود الشخصية الإسلامية . ٦ - إتاحة تاريخ الإسلام مكتوباً بلغة الإسلام . ٧ - الدين فوق الدولة وفوق الحضارة وفوق القومية . ٨ - النجاة من التعصب للمنجى الاستشراقى . ٩ - النجاة من التعصب الخفى للمتعمهين والقرويين والشعبيين . ١٠ - دراسة الصلة بالثقافات الشرقية . ١١ - إتاحة التاريخ الإسلامى مفرواً بطريقة أدبية مشوقة للقارى . ١٢ - النجاة من التعصب للفهم الشخصى . ١٣ - الموازنة بين منهجى التاريخ : دراسة تعاقب الأحداث ودراسة الحدث . ١٤ - تقدير حقيقة وطبيعة الدور البارز لأعلام المسلمين .

● دراسات وأبحاث على درجة كبيرة من التميز

وبالإضافة إلى ما سبق عرضه من دراسات وأبحاث فقد حفلت الندوة بالعديد من الدراسات والأبحاث الأخرى التى جاءت على درجة كبيرة من التميز والتى تعتبر بحق إضافات بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الندوة وإن كان المجال لا يتسع لعرضها جميعاً ومن بينها :

- ١ - الخلق بين لغة الاجتماع السنى وعلم الاجتماع الخلدونى « للأستاذ الدكتور كمال محمد دسوقي وضوابط ومعايير أساسية في منهج كتابة التاريخ الإسلامى للأستاذ الدكتور عماد الدين خليل ، « ابن مسكويه وفلسفة التاريخ » للدكتور سميد مراد ، « أصول ومصادر تاريخنا الإسلامى والمؤرخ المعاصر » للأستاذة الدكتورة سيدة اسماعيل كاشف ، « بعض الأفكار الخاطئة عن تاريخ الأمة الإسلامية عند بعض المؤرخين الأجانب » للأستاذ الدكتور عبد الوهاب بكر « حول مصادر للتاريخ الإسلامى لا يستندونها للمؤرخون » للأستاذ الدكتور السيد عبد العزيز سالم « نماذج من الأخطاء الواردة في تاريخ الأمة الإسلامية الحديث والرد عليها » للأستاذ الدكتور عبد المعص الجببى ، « منهج لدراسة التاريخ العربى وتطبيقه على تاريخ مصر الحديث » للأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم .

● الشباب من عناصر إثراء الندوة

وقد حظيت جميع تلك الأبحاث والدراسات وما لم يتسع المجال لذكره باهتمام بالغ من جمهور الندوة من العلماء والباحثين والمفكرين وأساتذة الجامعات من مصر والعالم العربى وطلاب جامعة الزقازيق الذين كان وجودهم كعنصر شباب من عوامل إثراء الندوة والجوانب التى تناولها الحوار والمناقشة وقد اتسمت متابعتهم ومشاركتهم بالموضوعية والإيجابية .

● توصيات الندوة

هذا وقد انتهت أعمال الندوة في جلسة ختامية خاصة أعلن فيها الأستاذ الدكتور رأفت غنيمى الشيخ أمين عام الندوة البيان الختامى للندوة وتوصياتها التى كان من أهمها :

١ - التأكيد على أهمية أن تنتشر محاولات إعادة كتابة التاريخ الإسلامى من خلال رؤية واضحة للتفسير الإسلامى للتاريخ البشرى يستمد أصوله من كتاب الله وسنة رسوله والإدراك الشامل للخصائص الأساسية التى تميز الأمة الإسلامية عن غيرها .

٢ - عدم التسليم بالرواية التاريخية بل لابد من اتخاذ موقف نقدى منها .

٣ - عدم التسليم بالمعطيات الاستشراقية والتعامل معها تعامل نقدياً واعياً .

٤ - تحقيق قدر من التوازن في الدراسة التاريخية بين الجانب العسكرى السياسى وبين الجانب الحضارى وإعطاء مساحة أوسع للمسألة الحضارية .

٥ - تجاوز اعتماد التقسيم التقليدى الموروث لمراحل التاريخ الإسلامية والذي يعتمد التبدل الفوقى ولابد من متابعة التغيرات العميقة على مستوى المجتمع لرصد المعابر الحضارية الفاصلة في تاريخ الأمة الإسلامية ، هذا بالإضافة إلى ضرورة متابعة الفعالية العقيدية والتشريعية على مستوى المجتمعات الإسلامية ، وعدم تقليص هذه المسألة الحيوية وصرها في التبدلات السياسية والقيادات الإسلامية .

٦ - لابد من الإنفاذ قدر الإمكان من مناهج البحث العالمية الحديثة والإفادة من

العلوم المساعدة مع تجاوز الفلاسفات والرؤى الذهنية الضالة ولئن يتم ذلك إلا بتأصيل منهج إسلامى متميز في البحث التاريخى .

٧ - ضرورة إعداد دائرة معارف تاريخية إسلامية شاملة متخصصة يشرف عليها علماء وباحثون ومؤرخون إسلاميون حيث الاعتماد الآن على دوائر معارف تاريخية إسلامية أشرف على إعدادها مستعمرون ومغرضون جانبهم الموضوعية والنزاهة .

٨ - ضرورة إعادة النظر في دراسة التاريخ الإسلامى وتصحيح الأخطاء الواردة فيه .

٩ - الجمع والاستقصاء للروايات المختلفة الواردة في الحادثة الواحدة وردها إلى مصادرها ومتابعها ثم تحقيقها ونقدتها .

١٠ - أن تكون المصادر الإسلامية والعربية الموثوقة في دين أصحابها وفى موضوعاتهم هى المرجع الأول والأساس في كتابة التاريخ الإسلامى .

١١ - توجيه الجهود صوب إخراج المخطوطات والوثائق المطوية إلى النور ونشرها وتنظيمها ووضعها تحت يد الباحثين .

١٢ - تأصيل منهج التفسير الإسلامى للتاريخ على أساس أنه المنطق الوحيد الحق للنظر في التاريخ وتقويم الوقائع واستخلاص العبر والسنن الاجتماعية .

١٣ - متابعة المنهج الخاصصة للمشتشرقين داخل الوطن الإسلامى على أساس أنها أشد خطراً من المشتشرقين أنفسهم ولا تنجح لأصحابها فرصة السيطرة على مقاليده أمورنا الثقافية وتوجيهها في الطريق الخطأ .

١٤ - الاهتمام بالمصادر الإسلامية المكتوبة باللغات الأردية والتركية والفارسية والسواحلية وغيرها من اللغات الإسلامية عند كتابة التاريخ الإسلامى .

١٥ - ضرورة الاعتماد على الوثائق الأصلية عند كتابة تاريخنا مع تمحيص هوية الكاتب وإتقانه الفكرية والاعتماد على القرآن الكريم والسنة النبوية على أنها الأساس لكتابة تاريخ الأنبياء والسيرة النبوية ♦



السقوط خارج الزحام

طارق المهدوي

كان ينقل قدميه بصعوبة وسط أكفاس البشر التي تكومت على شريط المحطة الضيق لإنساح المجال للسائقين الذين يتسابقون في الوقوف والإقلاع . أخذ الباعة الجائلون يشدون نداءاتهم المتقاطعة على السلع المتباعدة ، حاول الإقتراب منهم للتعرف على ما يبيعونه . فإذا بمشرات الأصوات تملو إلذاناً يوصلون الأتوبيس المتجه إلى « امبابية » ، استدار ليحشر نفسه بين المتزاحمين على باب الصعود ، أوقفته امرأة ملفوفة القوام وسألته عما إذا كان الأتوبيس متجهاً إلى « الهرم » ، رغم أجابته بالنفي إلا أنها صعدت خلفه وهي تمسك بيده ، لم يعلق على الأمر ، فمالث على أذنه وطلبت منه أن ينفك لها جنبها لتدفع ثمن التذكرة ، ربت على كتفها وطلب من الكساري تذكرتين .

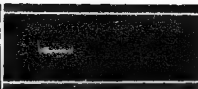
كانت هناك جماعة من الشباب يتابعونها باهتمام بالغ ، ضمير أحدهم يمينته للأخر فقام ودعاها للجلوس ، لم تجد مبرراً للرفض فألقت بقوامها الملفوف على المقعد الخالي . دفعه تدفق الأمواج البشرية بعيداً عن مجلسها وعجز بصره عن النفاذ عبر الزحام إلى عينيها . إنتقطه واحد من جيرانه وظل يحدته بحماس عن ضرورة جمع الأموال من السكان لترتيب ماكينة ضخ المياه للمعمارة ، جاءت المحطة فدفعه الجار أمامه لكي يلحقا بالنزول قبل إغلاق الباب . حاول وضع قدمه اليسرى على السلم بينما كان ينظر إلى الخلف فتعثر وسقط على وجهه خارج الأتوبيس وسط ضحكات الركاب وسخرية جماعة الشباب الذين كانوا قد أحاطوا بالمرأة ذات القوام الملفوف .

ولكن احداثها تكون مرتبطة بالحرب بشكل أو بآخر .

وباختصار فإن هذا الفيلم يقول لنا ببساطة شديدة ان الحروب التي تشهدها أسمى معاني التضحية والفداء ، يمكن ان تشهدها بجانب ذلك صورا من صور الضيالة والندالة والخصه ، أيضا يقول لنا الفيلم ان تلك الحروب التي تكسب مخرقة وراها عثات الشهداء والجرحى يمكن ان تغلق في نفس الوقت عددا من المستفيدين منها أو الذين يحلون لغاها ويدفع ثمنهم المن .

ومن هناك ، من مدينة السويس وبالتحديد في نوفمبر ١٩٧٣ ، تبدأ أحداث الفيلم ، حيث القوات الاسرائيلية تحاصرها ، وفي الوقت الذي توجد فيه مقاومة شعبية مشتركة لها أبطال من الشعب ، يكون هناك عائلان ، يتوافقان مع المصير ويبيع أفراد المقاومة ويكون الذين مرتبات الجيش الثالث . ويكون كبش الفداء موظف البنك حسن عز الرجال (أداء لود الشريف) ، الذي تلصق به التهمة ، حيث يتم طرده وعطفه مع الاعتداء على أفراد المقاومة ويتم ابعاده عن مسرح الجريمة وذلك للايهام بأنه هو الذي تأمر مع الاسرائيليين وحصل لنفسه على مرتبات الجيش . ومن ثم يقدم إلى المحاكمة ويحكم عليه بالسجن ويبدأ خروجه بتعقبه ثلاثة . . مباحث الاموال العامة للوصول إلى الاموال التي من المفروض انه سرها . وابنة قائد المقاومة الشعبية الدكتور تيمية (أداء معالي زايد) التي تريد الانظام منه وقلة وبعض الأفراد المجهولين . وبعد العديد من المواقف يتضح لطبيعة المباحث المكلفين بمهامه الفنية وللدكتور تيمية ان حسن عز الرجال ليس هو الجاني الحقيقي ، بل العائلان هو المهندس هرام ابو خطرة رجل الأعمال الشهير الذي هو في نفس الوقت فرج الجميع الذي أعطى أيام الحرب وأوامر التجمع بأنه مات في إحدى المعارك . ولذلك يكونون فيما بينهم مجسومة تقوم بقتل الكنعن هذا ، ويتم تقديمهم إلى المحاكمة وتنتهي الفيلم قبل التعلق بالحكم عليهم .

تلك هي حكاية الفيلم التي يؤكد من خلالها صناعه على مقولة لا ينبغي حل



حول فيلم

كتيبة الأعداء وأيام الغضب

سينما الوهم واللامعقول

أحمد عبد الله

كان ما يشاهده يطرح اعطى القضايا وأهمها . لأنه إذا كان من المهم ان يقول شيئا جادا فإنه من الأهم ان يقول ذلك بطريقة فنية مقنعة يتوافر فيها أكبر قدر من الصديق .

وفيلمنا (كتيبة الأعداء وأيام الغضب) اللذان اخرجهما على التوالي عاطف الطيبي ومير وافي ، من تلك النوعية من الأفلام التي تصيب المتلقي بفرق من الانبهار تجعله في البداية لا يفكر في التفاصيل وذلك من قرط ما تطرحه هذه الأفلام من موضوعات وفلسيا مثيرة . ولكن بمجرد ان تزول صدمة الانبهار هذه ويحاول المتلقي ان يستعيد ما يشاهده يتفرع من التأمل ألا يوجد لنفسه في حالة وجدانية مختلفة ، وكأنه كان معذرا أو ضائعا عن الرضى .

وفيلم (كتيبة الأعداء) الذي كتب له القصة والسيناريو اسامه النور ومكانه ، يمكن ان نصله ضمن تلك النوعية من الأفلام التي تسمى أفلام ما بعد الحرب ، فهي ليست عن الحرب بشكل مباشر ،

إذا كانت الأفلام المصرية تعاني من حروب كثيرة في صناعتها ، يركز معظمها حول الصوت والسطح والتجميل ، بالإضافة إلى مشاكل التوزيع والتحويل ودور العرض ، فإن هناك شيئا خطيرا في معظم الأفلام أصبح من قرط وجعله كاله فيء طبعي ، ذلك الجيب هو عدم الاهتمام الكافي بالدراما ، حيث نجد العديد من الأفلام المصرية التي يتأكد لها نحاول ان نقول شيئا جادا من خلال طرح موضوعات على جانب كبير من الأهمية . ولكن حينما نقابل هذه الأفلام فإن المرء لا يد أن يصاب بالاحباط ، عندما يجد ان الدراما فيها لم ترق إلى مستوى ما طرحه .

ويمكننا ان لنفرض تلك المشكلة في للطين وبالتحديد . . فيالنسبة لصناع الأفلام فإن الكثير من منهم يلجأون إلى الأسلوب السهل والذي لا يحتاج إلى معاناة الإبداع وهو فكرة ما يصنعون من الخاتمة الدرامية أما بالنسبة إلى المتلقي فإنه نتيجة لذلك يشعر بعدم الالتفات حتى ولو



وروازه مطالب ، وانه لا يصح في النهاية
الا الصحيح .

وقد نجح صائمو الفيلم في توفير قدر
من الاثارة والتشويق منذ بداية أحداثه ،
حيث اخفوا عن المشاهد الشخصية المجرم
الحقيقي ، مع اعطاء احساس بأن حسن
عز الرجال مطلوب ، وان هناك شخصية
أخرى وراء ما حدث لم يتضح رويدا
رويدا ان المسألة أكبر من مجرد شخص
عالم ، حيث ان ذلك الشخص شخص
واضح له قوة كبير وتحول إلى قوة مؤثرة
لها من يساندها من المسؤولين ، لان هذه
الشخصية عندما أصبحت في خطر تقرب
اكتشافها استطاعت بطريقة أو بأخرى حلف
الغضب ونقل ضابط مباحث الأسرار الدائمة
(ادهام ممدوح عبد العظيم) إلى مكان آخر
وبالحال ضابط المباحث الجنائية من النمل
لا اتصال بالثالب العام . . ومن ناحية
أخرى نجح صائمو الفيلم أيضا في التعبير
بصدق عن معاناة الاحساس بالظلم
والجهد النفسي الكبير الذي يلقاه الانسان
المظلوم الذي يحاول جاهدته اليات انه
يريه ولكن لا يريد ان يصدمه احد ،
ولا حتى يريد ان يثقله ، ولكن المسألة
تزداد تعقيدا لان النتيجة لها ابعاد متعددة
ومعروفة على مستوى عام ، ولا يريد احد

ان يتساقط أو حتى يحاول ذلك . فيبعد
سنة سجن يخرج حسن عز الرجال ليجد
ان الجميع قد حكموا عليه بالاعدام وهو
ما يزال حيا .

وقد ولق عاطف الطبيب بادية غي بدء
في اختيار طاقم التمثيل ، ووفق أكثر في
أدائه لهم ، وبالدات لود الشريف في
دور حسن عز الرجال ، حيث استطاع ان
يتلمص الدور ويصبح هو والشخصية كيان
واحد ، وهو يصدق عن معاناة الانسان
البريء الذي يجد نفسه محاطا بعيون
الانكماش ، وقد ساعده على ذلك الماكياج
المعتق ، واستخدام كل انواع التعبير
التعبيري ليعطي احساس الانسان المظلوم
والماجز في نفس الوقت . كذلك اعتم
لور الشريف كممثل بطريقة بسيطة وحديثة
واختيار الملابس المتسخة التي تعبر عن
حالة الفقر والمعاناة ، لقد ظهر بها لور
الشريف في أكثر من لحظة وهو غير متزن
وكأنه كان يرتفع من شدة الظلم .

ولكن ما ان ينتهي الفيلم الا ويجد
المرء نفسه امام سؤال ملح وهام وهو كيف
تم صياغة كل ذلك دراميا ، وهو سؤال
لا يمكن التوصل إلى اجابة له الا بعد
استعراض بعض التفاصيل التي تكون
السياج الدرامي للعمل ككل .

وتعود مما إلى بداية الفيلم . . فحين
في مدينة السويس وبالتحديد في لوجير
١٩٧٣ ، أي في وقت الحرب ، وهناك
مقاومة لا ترى منها شيئا وهذا ليس مهم ،
ولكن بين افراد المقاومة الشعبية يوجد
شخص من الدهج يدعى فرج الاكبح يعرف
كلمة السر التي يتداولها افراد المقاومة
ويخرج ويدخل إلى السويس بكل سهولة
وهو محاصره ، وعلى الرغم من ذلك
يعيش بينهم دون ان يحفظ احد من ذلك
لم نجد حسن عز الرجال موظف البنك
الذي في عهده مرتبات الجيش الثالث
والتي كانت الدفاع الاساسي لخدمة الاكبح
لأفراد المقاومة للاستيلاء عليها . وهنا
لا بد ان يبرز سؤال مهم . . من ذا الذي
يسهم بمرتبات الجيش في وقت الحرب ،
وما أهمية ان يتساقط مرتباتهم وهم
محاصرون وفي حالة حرب . . فهل كانوا
والحال هكذا في حاجة إلى مرتبات أم إلى
أسلحة ولحيرة ومواد طبية وتأمينية ؟ . .
بالإضافة إلى شيء آخر لم يكن متقنا بأي
حال من الأحوال وهو ما ليسبب الذي جعل
الأسرياليين يقتلون أفراد المقاومة اتضح
لهم انه خائن ، وألم يكن من صالح الاكبح
لنفسه ان يقتل حسن عز الرجال هو الآخر
وبالدات لأنه أوهم الجميع بأن مات في
الحرب . وبذلك تكون من بداية الفيلم

امام أحداث ونفاصيل غير معقولة ولا يمكن تصديقها وتكون المشكلة الكبرى ان هذه التفاصيل هي العمود الفقري التي قامت عليه كل أحداث الفيلم بعد ذلك .

وعندما توغل في أحداث الفيلم نجد أنفسنا امام مواقف أخرى غير مبررة ومن الصعب قبولها أيضا ، ومنها مثلا عدم قيام الدكتور تميمه ابنه رئيس المقاومة بقتل حسن عز الرجال منذ بداية الفيلم ، عندما كانت في انتظاره خارج مبنى السجن لحفلة خروجه ، وقللت تناهيه وترآثيه ، فما الذي منعها من قتله مع إيمانها بأن قتله هو نوع من الواجب وشيء معتز به وليست في حاجة ان تقتله في الخفاء . وما الذي جعل عزام أبو خطوة يتصل عن طريق رجله بضابطي الشرطة لرشوتهم بعد أن تمكن من حفظ القضية بل ونقل أحدهما وإيقاف الآخر ، وكيف يكون مقبول انه بكل سهولة غير عزام أبو خطوة يتقابل مع ضابطي الشرطة والدكتور تميمه وحسن عز الرجال وهو يدرك تماما انهم يريدون أدايته وكشفه .

كل هذه تساؤلات لا بد ان تخرج المشاهد من حالة الوهم الذي كان فيه وهو يشاهد الفيلم ، وتجعل من الصعب عليه ان يتجاوب معه مهما بلغت أهمية ما يطرحه . وتلك مسئولية اسامة أنور عكاشة كاتب القصة والسيناريو للفيلم في المقام الأول وأيضا مسئولية عاطف الطيب مخرج الفيلم باعتباره مسئولاً عن العمل ككل ، فهذه اللقطات الدرامية لا يمكن السكوت عليها مهما بلغت حرفية عاطف الطيب من مهارة ، ومهما كان تصوير سعيد شيمي متميزا ، ومهما كان مونتاج نادية شكرى جيدا ، وحتى لو كان مثلو الفيلم قلدوا الفضل ادوارهم .

وإذا كان فيلم (كتيبة الأعدام) قد سبقه نوع من الانطباع بالجودة من خلال الاسماء المشتركة فيه ، فإن فيلم (أيام الغضب) أيضا سبقه نوع من الانطباع بالجودة من كثرة المهرجانات التي اشترك فيها ، حتى يحسب المرء انه الفيلم المصري الوحيد الذي يصلح للمهرجانات . وتكون تلك اول خطوة في طريق الوهم الذي لا بد ان يقع فيه



المخرج المصري منير دافني



نور الشريف

سعيد عبد الفتحي

المتلقى ، اما عن موضوع الفيلم وما يطرحه من قضايا فهو ايضا من النوع المثير الذي يأخذ بلب المشاهد . فتحت ازمة فيلم تدور أحداثه في مستشفى للأمراض العقلية والنفسية يتعرض في المرض لمعاملة غير انسانية تمارسها ادارة قاشية ، في اطار ظروف اجتماعية واقتصادية أسست كل العلاقات الانسانية التي يمكن ان تدفع افراد المجتمع إلى الجنب أو تزج بهم في عالم المجانين وهم مازالوا عقلاء .

والفيلم يبدأ بعودة إبراهيم القمحواوي (اداء نور الشريف) من إحدى الدول العربية بعد قضاء أربع سنوات هناك ، يرجع ليجد زوجته التي لم يدخل بها بعد حامل وفي عصمة رجل آخر ويقتطع داخل شقة التي دفع لها كل مذكراته خلال سنوات عمله في الغربية . ويضع ان ذلك تم بمعرفه زوجته السابقة وأبها الذي هو شقيق والد إبراهيم في نفس الوقت . وعندما يخبر يتواطأ الجميع ويدخلونه مستشفى الأمراض العقلية على انه مختل عقليا ، ويحاول ان يثبت انه حائل وسليم ولكن احدا لا يريد ان يسمعه إلا احصائية نفسية (اداء يسرا) وعطيلها الطبيب في المستشفى اذ يتضح لهما بعد سماعه والتأكد مما قاله انه سليم ، ويحاولان إخراجهم من المستشفى ، ولكنهما يفشلان نتيجة لتواطؤ من نوع جديد بين بعض الاطباء بالمستشفى وبين الذين ادخلوا إبراهيم المستشفى . وفي أثناء ذلك يتعرض الفيلم لطبيعة ما يحدث داخل تلك المستشفى ويقدم لنا العديد من النماذج الانسانية . وكيف يدار هذا المكان . وبعد عدة مواقف ينتهي الفيلم بفيلم المرضى بنوع من التمرد ويقضون على المرض الطاغية (اداء سعيد عبد الفتحي) ، في نفس الوقت ليتمكن إبراهيم القمحواوي من الهروب من المستشفى ويلجأ إلى مقر زوجته السابقة ويقتلها ويقتل زوجها الجديد .

وتلك هي الخطوط العامة لدراما الفيلم ، ولكن عندما نتأمل التفاصيل الصغيرة التي يتشكل منها البناء الدرامي للسيناريو الذي كتب بشير الديك ستجد ان ذلك سيؤدي إلى خروج المشاهد من حالة الوهم التي عاش فيها إلى حالة عدم اقتناع



لأن بعض التفاصيل في مواقف أساسية من الفيلم لم تكن مقنعة ، بل ومضروبة منها ، ويبدو كل البعد عن عصرى الاحتمال والتصديق اللذين يشكلان عصرين أساسيين في الدراما .

لأن يسافر شخص ما إلى الخارج ويرجع ليجد أن زوجته قد تزوجت بأخر فهذا محتمل ، وأن تقوم زوجته بالاستيلاء على مدخراته وشراء شقة باسمها وتزوج من آخر لأى سبب فهذا مقبول ، وأن يثور هذا الزوج عندما يعود من الخارج ويوجد زوجته في احضان رجل آخر فهذا هو التصرف الطبيعى . ولكن ان يقوم وكيل النيابة بتحويل هذا الزوج إلى مستشفى الأمراض العقلية بدون تحقيق معه لمعرفة انه تمارك مع أهل زوجته فهذا هو الشيء الغير محتمل والذي لا يمكن تصديقه . وذلك هو الموقف الرئيسى الذى تقوم على اساسه كل مواقف الفيلم بعد ذلك .

ونلك هى سقطة السيناريو الكبرى التى وقع فيها بشر الذئك ، لأنه لم يقدم سببا مقنعا يبرر به كيفية دخول إبراهيم مستشفى الأمراض العقلية ، وكيف يتسنى لنا بعد ذلك ان نتتبع بكل الاحداث اللاحقة لهذا الموقف الذى لم نستطيع الانتفاع به .

هذا مع ملاحظة ان الحوار الذى يتنقل به إبراهيم وهو يشرح حالته كان يوحى انه غير طبيعى من خلال الكلمات التى كان يقولها مثل قوله مشيرا إلى الرجل الذى تزوج زوجته انه جعل زوجته حاملا . ولكنه يقولها بالعامية هكذا .. (الراجل ده حبل مراتى) .

وفى داخل المستشفى يتم معاملة المرضى بطريقة غير انسانية ، وبشكل فيه اهدار لاهيتهم وكرامتهم ، وقد يكون مفهوم ان يتم ذلك كرد فعل لاسلوب الادارة ، ولكن الذى نراه ان عمليات التكتيل وتعليب المرضى تتم بمعرفة ممرض يسمونه الرئيس ضياء (اداه سعيد عبد الفتى) ، فهو الذى يقرر العلاج ويحدد نوعيته ويفرضه على من لا بدله ويمتعه عن الذين يدفعون له المقابل ، دون ان تعرف سببا مقنعا لكل ذلك سوى انه يعمل فى المستشفى منذ سنوات طويلة ، فهل طول مدة العمل يمكن ان تحول صاحبه إلى انسان ساذج وطاغية ؟

وإذا كان صناع الفيلم سلبوا بعض الضوء على سلبات المجتمع المصرى من خلال ما يدور داخل المستشفى باعتبارهم انتمكاسا لما يدور فى الخارج ، غير انهم ولسب غير واضح انها الفيلم ينوع من المصالحه مع كل الأشياء ، حيث إبراهيم فى سيارة السجن وهو ينظر من النافذة الضيقة التى مر بها على شوارع القاهرة مردوا مصر حلوة قوى ، . فهل هذا معقول وهل من المقبول لاسان لاقى كل هذه الأحوال وبعد ان قتل اثنين يقول مثل هذه الجملة .. ومن هى مصر بالتحديد التى يقصدها ؟ هل هى الأرض والشوارع والمباني .. فهل هذه مصر .. أم مصر هى النظام والظروف والشناس أنفسهم ؟ . وكيف لازالت مصر حلوة فى نظر إبراهيم بعد ان تمرض بكل ما تمرض له ، وكيف لازالت حلوه بعد ان فكر فى مفادرتها بعد عودته مباشرة هروبا مما حدث له ..

لقد كان هذا مقبولا عندما كان إبراهيم عالما من الخارج بعد غربة أربع سنوات .. ولكن يمد كل هذه الاحوال لأن مسألة حبه لمصر هذه تحتاج إلى وقفة ..

ولكن على الرغم من ذلك فان هذا الفيلم من الناحية الحرفية أو التكنيكية يؤكد ان وراءه فئاتين على درجة عالية من المهارة . وبالأذات مغروحه منير راضى الذى يبدأ بهذا الفيلم أولى عطاوته فى السينما المصرية . وقد استطاع بالفعل التمييز بشكل جيد عن مأساة ما يدور داخل هذه النوعية من المستشفيات وقدم احداث الفيلم بأسلوب تقرب من الواقع الحقيقى ولكن ليس نقلا له وإنما بواقعية فنية ، وقد وفق إلى حد بعيد فى التعبير عن الجو الخائف الملائس داخل المستشفى من خلال التفاصيل التى يشكل منها كل الاحداث . ساعده على ذلك مدير التصوير المتمكن ماهر راضى من خلال مستوى جيد ، استطاع فيه ان يستفيد من امكانيات الضوء والظل وامتزاجهما معا ، واستعمل بمهارة الشعاع الساطع من أعلى كمصدر للأضاءة ، وفى نفس الوقت استخدمه وكأنه شعاع أمل لامتكانية تغير ما يحدث فى هذا المكان . وهذا الفيلم من الافلام القليلة التى نجد

لها التصوير والديكور يمتزجان ويكمل كل منهما الآخر ويصبجان عنصر واحد ، وذلك بفضل الديكور الجيد المعبر الذى صممه مهتمسا بالديكور صلاح مرعى وعالدا المغربى حيث كان ملائما تماما للمكان وطبيعه أيضا للحالة النفسية التى كان عليها المرض ، فكانت الأثاث باهظة ماثلة إلى الاصفرار بدون أدنى بهرجة لونية ، ومن ناحية أخرى كانت الاضاءة ملائمة لها من حيث درجاتها ونسب توزيعها .

وهذا الفيلم هو بالتأكيد عود حميد للتونتير أحمد متولى الذى أصبح فعلا فى أصفاء رغم تمكنه من حرفيته وقلمه بعمل المونتاج للمديد من الافلام المتميزة . ولقد استطاع ان يحقق لهذا الفيلم مستوى طيب من الناحية المونتاج ، وبالأذات فى الجزاين الأول والاخير من حيث التسمت الحركة لهما بالسرعة والتوتر بالإضافة إلى الافنية الجيدة جدا التى كانت جزءا من نسج الفيلم وتعبيرا عن مضمونه بشكل عام .

ولا يمكننا ان تغفل الاداء التمثيلى الجيد لمعظم ممثلى الفيلم ، وبالأذات الأدوار الثانية واخص بالذات نجاح الموجى ومحمد ثم هناك سعيد عبد الفتى فى دور الرئيس ضياء الممرض الطاغية ، حيث كان يحق مفاجأة هذا الفيلم .

ولكن على الرغم من كل هذا التميز فى بعض عناصر الفيلم التى ذكرناها فى السطور السابقة ، فإنه من الصعوبة بمكان ان نتعامل معها بشكل منفرد دون ان نربطها ببرنامج الفيلم ، التى هى اساس البناء التيملى . فهذه العناصر الجيدة وموضوع الفيلم المعثر هى تلك العوامل التى يمكن ان تحدث نوعا من الوم عند المشاهد ، ولكن يعض مواقف الفيلم الغير مقنعة واللامقبولة هى التى لابد ان تخرج من حالة الوم هذه إلى حالة وجدانية مختلفة تماما .

وأخيرا فقد كانت مشكلة هذين الفيلمين (كتبة الاحلام وأيام الغضب) هى الدراما ، التى لو كانت وجبت اهتماما كائيا من كاتبى السيناريو اسماه أنور عكاشة وبشرى الذئك ، لكان للفيلم شأن

أخر ، ولأصبح لنا رأى مختلف



● نقلت ● المدة ١٠١ ● ربيع الآخر ١٤١٠ م ● ١٥ نوفمبر ١٩٨٩ م ● ٧٨

قال :

— برهوت صديقي .

قالت :

— حاول أن تتام

أضيق عينيه . ثم أن يستغرق سرياً . وتمنى لزوجته أن تتام . يشعر بالإجهاد . عياءً ثقيلاً . حواسه متعبة . شريط من الأحداث والصور والكلمات لا ينتهي . ينظم ردها على رئيس الهيئة تمنى لو قالها في وجهه . أدرك أنه يزحف نحو اللحظات الحاسمة وأن الليلة ستكون مثل الليلتين السابقتين .

أمسك كلها . قالت :

— حاول أن تتام .

أراح رأسه على صدرها وقال :

— لا أتمنى إلا النوم ولكني لا أستطيع .

وسدت صدرها لرأسه . قالت :

— يجب أن تتغلب على ما حدث . اطرد من ذهنك . فكر في الأولاد وفكر في صحتك . (بؤس العالم يجمع في ديس . والإبحار في الجسد قد يفرق معه بعض ما حدث) .

إعندل . قلبها في جيبها وضماها إليه . همست :
— أغضى عليك من الإجهاد ، وهذه ثالث ليلة على التوالي .

(عندما يكون الجسد نهراً تصير المتعة راحة روح وانطفأة نرح) .

كَبَلْ بطن كلها وهمس :

— قد يقتل اليأس بعض الفرح .

كَبَلَتْ جبينه وهمست :

— أحب ممسك الطفولي وأسرني رجولتك .

جاءه أن ينسى كل شيء ، أن يتخلص العقل من كل ضائبة تعكر اللحظة ، أن تتجرد الحواس ، مستغرقة بمتعتها ، ذائبة فيها . أحس بمنفوانها بكراً قوياً شمه إليها بقوة . انشقت من الوعي ومن الإدراك ومن اللبس كل الأشياء ولم يبق إلا وجه رئيسه . أحسّت به غائياً عنها . الالتصاق البارد يؤكد الانقسام والتناهي . قلبت جبينه وهمست « أنت تجهل للسك » .

(أبهى الخلاص لروحي . وأنت سكني وماوأي)
اعتدل لها عن شروبه . قلبته وهمست « كن لي وحدي »
(النهار يحب السباح صافياً ، فأنت يكون الصفر ، وأنت تكون السباحة ، وكلما سمعت روعي أحس بها تلوح في الوحل ٩) .

إسكان في حضنها وتنادى عنها .

(تتوالى الليالي ويظل الخلاص سراً)

في الليلة الأولى سألته عن سر صمته وعن شعوب وجهه . كتبت البرق وقال :

— لا شيء . . بعض متاعب العمل .

قالت :

— حاول أن تستمتع بوقتك . . فلا شيء يستحق الحزن .

كاد البرق أن يظل ، كبه . .

الحزن صار زمناً : لحظة كانت وداست ، مضت ولم تمض ، لحظة تولف الزمن عندها ولم يزل . عندما طلبني في مكتبه ، قلت سأكفر عن سنوات ضاعى . إستطيتني ساخراً : « هذه أول مرة تعرض فيها » . تجاهلت المكتب الضخم والرأس اللامع ودروس المديرين حوله وقلت « المبالغ كبيرة وغير قانونية » . علت نبرة السخرية « أنت حمار » .

إرتدت قميص النوم وهدمت شعرها وعطره بمطرها . (ها هي رحلة الخروج من الضنى عليها تمر بك مناطق الأسى) .

فاض الشوق والتعلقت الروح برعدة الجسد . تمنى لو تمتد لحظات التوق ، فتكون هروباً طويلاً من الإهانة ، تصعب ، تلوى ، تخفى ، تفرقها تيارات التنسوة الجامحة .

في ذروة التوق أطل وجه رئيسه ، تكسرت الهيمات العذبة على الصوت المدوي (يا حمار ، إستبدت به حركة بدولية طافية : إمتزج وجه الرئيس وصوته بالنداء وحلى من المتمة لم يجره من قبل . كلما همت به النهاية أمكنه أن يمسك بها ، مؤجلاً لحظتها ، متحكماً فيها . ليلتها فوجيء بزوجته تهمس بفرح « ماذا سيرك الليلة » . بأدلهة حمسة الفرح لاهناً « أهلاً . أهلاً » .

أحس بالخدر وتصور أنه سينام سرياً مثلها . دُهر من حواسه المتعطلة ومن الشريط الدائر في رأسه ، ومن صورة الرئيس وصوته . في تلك الليلة — الأولى — ظل متعباً ، تتعرج الدوائر في عينيه بصورة رئيسه ، والصوت المدوي القاطع يخلف السكون .

(خرجت إلى البلكونة . أطلتُ بصري في الفضاء الساحق في الدموض . أرغفت أذني لحفيف السكون . يفرزوني الصوت الجازح . تتناثر لحظات الفرح وتتفائل خنقة الرماد . في البهء كان الفعل وتلاه رد الفعل . تتلفى الإهانة فتعترك الدهشة وتفكر في القسبة والصنع ولكسب للوظيفة والأولاد . ستلتك الدهشة ، تعجب

الحقيقة قد تغدو أشياء ، والأشباح لا ترتد حقيقة ، فأنى يكون الوتام ؟) .

أرجعها صمته الطويل . قالت :

— إما أن تعبر ما حدث ، أو يتوقف كل شيء .

(روعي معلقة في مهب الريح على سطح قطار الزمن ، روعي تجمعت هناك ، فأنى يكون اللحاق بها ، خاصصنى الزمن فتشكل عدواً يعيش الرعب وأبسه المقت ، إستفحل العناء والستار الأخير لا تملكه إلا قبضة الموت) .

قالت :

— سأرتدى الروب وأذهب معك إلى البلكونة .

قال :

— لن أقف في البلكونة .. سأشرب كوب ماء وأحاول النوم .

قالت بخشونة لم يتعودها من قبل :

— هذا أفضل .

فتح التلاجة ليشرب . أحس بلدغة في ظهره ، حك موضع الألم ، أحس بلدغة فيما بين الفخذين . وتحت الإبط والرقبة . إنتشر الألم . خلع ملابسه كلها . تأملها وهي ينفضها يتمهل . مشى بكفه على جسده ، لم يجد شيئاً . إرتدى ملابسه . فتح البلكونة . شعر بفربات الهواء على وجهه وصدره . أطل على العنمة الشفيفة . حاول أن يرى الشارع من موقعه المرتفع بالطابق السابع . ثمة غلالة بتنجسية تغلف كل شيء .

دخل غرفة النوم . تمدد على حافة السرير . أحس به يعاود اللدغ . تألم . تنقل على أعضاء جسده . تمنى لو أمسكه ، يضغطه بإصبعيه . تذكر ليلة سابقة ، قبض فيها على البرغوث ، حسه بين الإبهام والسبابة ، ضغط عليه ، جعله محبوباً بين إصبعيه لفترة ، إعتقد بموته ، أطلقه ، إذا به ينفق قفزاً ، حاول إساكته من جديد ، فشل . حكى لزوجته . قالت : « ألا تعرف أن البراغيث تتميز بأجساد مطاطة » .

تضاضف الألم ، تغلغل إلى الحلق ، مشى في الدم ، تحوّل إلى شعور بالإختناق . غادر الفراش .

وقف في الصلاة . خلع ملابسه كلها . لم ينفضها . مشى إلى البلكونة عارياً . إستنجد بخفقات الهواء . أحس أنه يرتقى أعلى ذرى الصفاء . غاب عن كل شيء . إنتفى من وجهه كل شيء . إعتلى سور البلكونة . لم يشعر بعريه . إنتفى الجسد من بؤرة الإدراك . أسلم نفسه لأجنحة الصفاء .

هناك رد الفعل لتظلّ أسير لحظة ولّت ، تُنطلق فيها لكفك حرية الصنع . هل تفضلها في الغد ، أم تظل مشلوحاً بكل الأشياء فلا تفعل أى شيء ؟) .

في الليلة الثانية ألحّت لمعرفة سر الشحوب والشرود .

كبّت البوح وامتدت يده إلى ملايس الخروج ، تناولتها منه وأعادتها إلى مكانها . عادت إليه وأراحت رأسه على صدرها ، فاحتجاً في حضنها ...

(أحسستأنى أدخل محراب الجسد مستكيناً مستلباً . نفقت الحزن وقلت سيطفو الشوق لأنه أقوى من كل الطحالب ، وتهبات لرحلة الجبل لغصنى الأسى . هتف الجرح :

« تغفل القلب فأنى يكون الصمود ؟ » .

وجه الرئيس بؤرة لامعة في الظلام . والصوت الجارح يمزق السكون .

إحتدر لها وقال :

— سأقف في البلكونة بعض الوقت .

تجلّت جيئه وقالت :

— لا تستمرىء التأمل تفاجأ بالنها .

(ومن يستمرىء العذاب ؟ وأنى يكون الخلاص ؟ وإلى متى يطول تحملي لعدوان الوجه والصوت ؟ ضيقت فرصة الصفع ، فهل يكون سبيل للخلاص غير طلقة رصاص أو طعنة سكين ؟) .

في هذه الليلة — الثالثة — ظلّ مستكيناً في حضن زوجته ، وظل الوجه اللامع بؤرة في الظلام .. « يا حمار » يحاول التفاضل من الوجه والصوت . تسع البؤرة اللامعة ويعلو الصوت « إق الله في عملك ، حتى يبارك في مرتبك » . تنتظم الكلمات التي ردّ لو قالها في وجهه ، تنتصب الأعمال التي تمنى لو نفلها ...

(تمارس الشجاعة مرة ، فتصرعك الإهانة كما الصاعقة في سرعتها ويطنها ، خنجر مسموم في القلب . أى شيء ينزع التصل ويوقف سريان السم ؟) .

يتمدّد الوجه ، يضحك ، يتفخ . أنّ الجرح في رأسه : « تخنزل الأمنيات في التوق إلى لحظة صفاء ، فأنى تكون ؟ » .

إرتدى ملابسه وهم بمغادرة الغرفة . قالت :

— يبدو أن تفكيرك قد توقف عند ذلك الحدث ؟

(زوجك مقتول على صليب لحظة ولّت . منذ طفولتى والزمن يتسرب كالماء من بين أصابعى . الزمن المنفلت يمشط في صدري أشياء تصرخ في الزمن الآتى .



رسائل ومتابعات

حول مهرجان الاسكندرية

السينمائي

أحمد رشوان

تحمل رؤية سينمائية راقية ومتطورة
وتعبر عن فكر جاد ويحى على رأسها
شخلة المبدع الروسى أندريه تاركوفسكى
« القربان » وفيلم كلود ليلوش « رحلة
الطفل المذلل » والفيلم اليونانى « غياب »
إخراج جورج كالاكوزينوس وكذلك
الفيلم الجزائرى القلمة إخراج محمد
شويخ أما الافلام التى عرضت من خلال
بانوراما السينما المصرية فكان اغلبها
يشكل كارهة حقيقة ومن هذه الافلام :
اغتنصاب ، المجوز والبطلجى ، فضيحة
المر ، المخادم ، المرشد

التنوعات :

عقدت فى اطار المهرجان أربع
ندوات .. الأولى حول فيلم الافتتاح
« الأراجوز » إخراج هانى لاشين وحضر
الندوة مخرج الفيلم والسينارست عصام
الشماخ ومدير التصوير محسن أحمد .
وتحدثت فى الندوة الناقد الصحفى
محمد زهدى عن التناقض الحاد الذى
يقف فى مواجهة نفوذ الأبن .. وبذلك
حمل الفيلم صبغة سياسية .. ومع ذلك
لإن الفيلم إبقائه بطيء جدا .

ويرد هانى لاشين قائلا إن الفيلم ليس
سياسيا .. ولذلك لم تتعمق فى سرده
قضية سياسية .. فالأراجوز هو ترومبة
الحسن الشحى والتلقائى تجاه ردود
الافعال .. لذلك قصدت ان يكون
الايقاع بطيئا ليتناسب مع تدفق ما يحاول
كشفه .

وتساءلت المخرجة ايناس
الديدى : هل أدى عمر الشريف دوره
بطريقة فلسفية ؟ ويجب هانى لاشين
قائلا إن شخصية الأراجوز شخصية غير
تقليدية بل لها مواصفات خاصة وروية
فى أسلوب الحياة .. وقد اهتم عمر
الشريف بالتفاصيل الدقيقة لذلك كان
أدائه متميزا .

وطرح الزميل ماجد مهدى وجهة
نظره حول دراما الفيلم وإبقائه وحول
مبتازيفها الشخصيات ولكنه تعرض
لمقاطعة شديدة من قبل الزميلة ماجدة
غير الله واستكملت الندوة بعد تدخل
السينارست بشير الديك ورفقة الهيئة
فى استكمالها .

الدول والافلام المشاركة من دول البحر
المتوسط .. وبهذه المشاركة الضعيفة
لدول البحر المتوسط فقد المهرجان
هويته وسيمت الاساسية التى أقيم من
اجلها فى أواخر السبعينيات وانتهى عن
المهرجان محاولة ربطه بالسينما الشابة
وسينما المخرجين الجدد الا ما عرض
فى أخيق الحدود وبصورة عشوائية وهنا
يثار التساؤل .. ما الغرض من إقامة
المهرجان ؟ هل الهدف من إقامة
المهرجان هو عرض كم من الافلام
القادمة من أى مكان ومن أى نوعية ؟؟

الافلام

عرض فى اطار المهرجان ٥٥ فيلما
منها ٣٧ فيلما اجنبيا و ١٨ فيلما مصرية
والسمة المسيطرة على افلام المهرجان
هذا العام هى ضعف مستواها . فهل كان
هناك اختيار محدد للافلام التى عرضت
فى اطار المهرجان ؟ اشك ؟؟ ويكفى
للتدليل على وجهة نظرنا عرض الفيلم
الاسبانى الزنجى والسكافون وعرض
مجموعة تقدر بعشرة افلام من الافلام
الامريكية التجارية الغضبية القادمة إلى
المهرجان عن طريق شركرتين هما
فوكس ومتروجولمباير .

وهذا لا يثنى وجود عدد من الافلام
لا يزيد عددها على اصابع اليد الواحدة

منذ انعقاد الدورة الاولى لمهرجان
الاسكندرية السينمائي فى سبتمبر ٧٩
وهو يحمل اسم مهرجان الاسكندرية
السينمائي الدولى (لدول البحر
المتوسط) وظل المهرجان على هذا
الحال مرتبطا بسيما البحر المتوسط
خلال دوراته المتعاقبة إلى ان توقف
المهرجان عام ١٩٨٤ ولمدة ثلاثة اعوام
ليستأنف دورته الخامسة فى سبتمبر
١٩٨٨ تحت اسم «مهرجان اسكندرية
السينمائي الدولى الخامس» ولتختفى
هيازة «لدول البحر المتوسط» من اسمه
الجديد .. ويعلن المهرجان اهتمامه
بسينما المخرجين الجدد والعمل الاول
والثانى ، بجانب اهتمامه بسينما البحر
المتوسط .

وعلى الرغم من ذلك عرض
المهرجان أفلاما لدول تقع خارج حوض
البحر المتوسط ولمخرجين لقدامى
تجاوزوا فى أعمالهم المعروضة العمل
الاول والثانى .. اذن تحول مهرجان
الاسكندرية منذ دورته الخامسة إلى
ملتقى دولى تعرض فيه الافلام من كافة
دول العالم دون التقيد بسيما البحر
المتوسط او غيرها .. وسلك المهرجان
هذا العام فى دورته السادسة نفس
المسلك . يعرض نماذج لافلام من
مختلف انحاء العالم مع تقلص عدد

الوهاب قائلا انا عالم نفس !! وان
الشباب المتحدثين مصابون
بالبارانوما !!

وفي ندوة فيلم «شباب على كف
عفريت» تحدث محسن محي الدين
مخرج الفيلم قائلا : صنعت هذا الفيلم
دفاعا عن جيلنا الذي يعاني من الفاقة
والضياع والاحباط فهناك جيل ضائع نتج
عنه جيل ضائع .

وعن سؤال حول المزيج المكسبك
الذي احتواه الفيلم من رقصات الديسكو
والايروبك والملاكمة ؟ اجاب محسن
محي بان هذا هو الواقع لتقاتلت اصبحت
(ملخصة) وذلك لاننا فقدنا الجذور
التي نستمد منها ثقافتنا .

عن علاقة الحب التي ربطت بين
الاخ وخته دون ان يدريا انها اخوة قال
محسن ان هذه العلاقة اشارة للشذوذ
الموجود على مستوى كافة العلاقات وان
هذا يرجع إلى سوء التربية .

وتحدثت نسرين عن تجربة الانتاج
وعن سبب الاستعانة بالشباب في كافة
اوجه العمل قائلا : إن الفيلم تكلف
حوالي ٢٠٠ الف جنيه وانهم اضطروا
للانتاج حتى لا يتوقفوا عن العمل
كممثلين وأضادت انهم حاولوا الاستعانة
بسيناريست كبير وبأكثر من نجم كبير
ولكن الجميع رفضوا مساندتهم في هذه
التجربة .

تكريم .. الكبار

تقليد جميل اضافله مهرجان
الاسكندرية لانشطته وهو تكريم عدد من
الفنانين الذين كان لهم دور كبير في
اثره السينما المصرية باملهم ..
فكان من المقرر ان يكرم المهرجان
الفنان القدير صلاح ابو سيف بمناسبة
حصوله على جائزة الدولة للتفدية
والفنان كمال الشاوي بمناسبة مرور ٤٠
عاما على اشتغاله بالسينما والمخرجين
التسجيليين الفريد ميخائيل ومختار احمد
الحاصلين على جائزة الدولة
التشجيعية .. ولكن اقصرت حفلات
التكريم على صلاح ابو سيف والشاوي
دون .. الفريد ومختار ونسى منظمو
المهرجان السينما التسجيلية وصانعيها
كالمادة .



فيلم من احد الافلام المهرجان

اما ندوة فيلم «امرأة واحدة
لا تكفي» فحضرها كاتب القصة عماد
الدين اديب والسيناريست عبد الحى
اديب ومخرجه الفيلم ايناس الدفدي
وبطله أحمد زكى وتحدث عماد اديب
عن الاصل الادبي قائلا : انه يختلف
عن الفيلم إلى حد كبير وأنه يستطيع ان
يلخص الفكرة في عبارة واحدة وهي
«ان من يريد أن يحصل على كل شيء
لن يحصل في النهاية على أى شيء» .

وتحدث السيناريست عبد الحى
اديب قائلا : إن من حق السيناريست
الخروج عن الاصل الادبي وإضافة
شخصيات من عتده .. وأضاف ان
شخصية حسام منير بطل الفيلم موجودة
في كل مكان على أرض الواقع .

وعندما وجه بعض الشباب نقداً
موضوعيا للفيلم واتهموا الفيلم بتناول
قضايا جادة بأسلوب سطحي تؤدي إلى
تشويه القضايا وان الفيلم ينتمي للسينما
التجارية وان هناك رقصة ومطاردات لم
توظف دراميا .. فاحتد عليهم عبد
الحى اديب قائلا - انا اعلمكم دراما !
بينما اضاف السيناريست احمد عبد

ولي ندوة الفيلم البريطاني «آمال
كبيرة» التي حضرها مخرج الفيلم
«مايك لي» وبطلته «دوت شين»
تسأل المخرج محمد شبل عن تجربة
مشاركة التلفزيون البريطاني في الانتاج
السينمائي في انجلترا وثارت الاسئلة
حول امكانية انتاج افلام مصرية بريطانية
مشتركة .. وهل تم التصوير في الاماكن
الحقيقية ام في البلاطو ؟

واجاب المخرج بأن التصوير باكماله
تم في الاماكن الحقيقية .

واشادت الناقدة خيرية البشلاوي
بإداء الممثلة المجوز التي لعبت دور
الجدلة . وعلق احد الحضور عن ضيق
اماكن التصوير حيث كانت حركة
الكاميرا مقيدة وأضاف معلقاً على كثرة
الحوار في الفيلم .

واجاب المخرج بأنه كان في
استطاعته ان يخرج بالكاميرا إلى الاماكن
المفتوحة ولكنه التزم بمقتضيات
السيناريو كما ان الحوار ضروري لابرار
القضايا التي يناقشها الفيلم .



أوزبون) كتاب المسرح البريطاني إلى حضارتهم المعاصرة، مما أسفر عن مولد عصر جديد في الدراما البريطانية فيبدأ تلك المسرحية بدأ التأثير الأمريكي كقوة ثقافية متغلغلة في المسرح البريطاني في الاضمحلال حتى منتصف الستينات، حين تمخضت مسرحيات (ادوارد اولي) الأمريكي و (برودواي) التجريبية عن حياة مسرحية جديدة. ورغم تقلص مستوى تأثير المسرحيات الأمريكية استمر تدفقها إلى لندن كما هو دون أي توقف. ويتضح ذلك جليا من خلال وصف موجز للعروض اللندنية التي لقيتها الدراما الأمريكية والولايات الاستعمارية في الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥.

(١) ميلر وويليامز وانج

منذ ١٩٥٠ حتى ١٩٦٠ كتب ثلاثة كتاب مسرحيين — (آرثر ميلر) و (تينسي ويليامز) و (وليام انج) — مسرحيات جعلتهم رواد جيلهم من كتاب المسرح. اشتهر أولا (ميلر) و (ويليامز) في أواخر الأربعينات من خلال المسرحيات الناجحة التي تم عرضها. أما (انج) فقد بدأت مسرحياته تغزو (برودواي) في الخمسينات. ولقد حقق (ميلر) من بين الكتاب الثلاثة نجاحا جماهيريا ونال إعجاب النقاد في لندن. فمسرحته له «كلهم أولاد» و «موت باع متجول» — وهما يمثلان باكورة أعماله الرائعة — في لندن خلال عامي ١٩٤٨ و ١٩٤٩، ولات المسرحيان انطباعات مختلفة، إذ فشلت الأولى وظهرت الثانية بنجاح لاس به.^٤

وافتح في عام ١٩٥٦ مسرحيتا «البقرة» و «مشهد من الجسر» وكان لهما تأثير بارز، فولدت الأولى بموضوعها حول الشعوة كثيرا من الإثارة في دوائر المسرح في لندن — حتى قبل عرضها — وذلك عندما عرضتها فرقة (فزي أولدفيك) بيريستول على (ذا تير رويال). فلقد راح بعض النقاد الانجليز يعلقون على العرض، واتفقوا فيما بينهم على أنه

بمؤلفاتهم الموسيقية، الحيوية وروعة الأداء، للمسرحيات الموسيقية الاستعمارية. ولقد كانت الميلودرامات المحكمة الصنع مثل (برودواي) «(فيلين دانج) و (جورج ابوط)، المسرحيات الهزلية ذات الطابع الرومانسي مثل مسرحية «زهرة أيبير الايرلندية» — (آن نيكولز) من أهم ما وصل إلى لندن من إبداعات نيويورك. إلا أن هؤلاء الكتاب الجدد أثروا الحياة المسرحية في الولايات المتحدة بأعمال رصينة مثل «أنا كريستي» — (يوجين أونيل) (منظر من الشارع) — (المرايس) وما رجع من قلد المسرح الأمريكي في الخارج.

كان للمسرحيات الأمريكية نفوذها الغالب في حياة لندن المسرحية في الخمسينات، حيث سلم (لورانس كينشن) — المؤرخ المسرحي والنقاد البريطاني — بأن المسرح الأمريكي كان أقوى مؤشر أجنبي على مسارح لندن في تلك الأونة. إلا أنه بظهور مسرحية «أنظر وراءك في غضب» — التي أخرجت للمسرح للمرة الأولى في (ذا رويال كورت) عام ١٩٦٥ — حول مؤلفها الانجليزي (جون

دراسة ببلوجرافية

تفليل المسرح الأمريكي في بريطانيا

الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥

جمال عبد الناصر

تبحث الدراسة الحالية في شيوخ المسرح الأمريكي في بريطانيا العظمى في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من أهمية هذا الموضوع وكثرة المؤلفات التي تقترح الأساليب المختلفة لدراسته، فإنه قبل الفهرست الوافي الذي أعده (ويليام ت. ستانلي) — والذي نستند إليه هنا — لم يطالما أي مؤلف حتى الآن ببلوجرافيا شاملة للأعمال المسرحية الأمريكية التي عرضت في بريطانيا في تلك الفترة.

كانت عملية تبادل المسرحيات قائمة بين لندن ونيويورك واستمرت لأكثر من قرن ونصف قرن، ولكن المؤرخين المسرحيين أجمعوا على أن المسرح الأمريكي تمثل وجوده الحقيقي في بريطانيا فيما بعد الحرب العالمية الأولى، بظهور العديد من الكتاب الجدد الذين أثاروا إعجاب النقاد والجماهير. فكان من بين هؤلاء المؤلفين المسرحيين (ماكسويل أندرسون) و (يوجين أونيل) و (المرايس)، ممن أسهموا بأعمال مسرحية جيدة، على حين ظهر (جورج جبرشوين) و (كول بورت) و (ريشارد رودجرز)، ممن منحوا

١٤٤
١٤٣
١٤٢
١٤١
١٤٠
١٣٩
١٣٨
١٣٧
١٣٦
١٣٥
١٣٤
١٣٣
١٣٢
١٣١
١٣٠
١٢٩
١٢٨
١٢٧
١٢٦
١٢٥
١٢٤
١٢٣
١٢٢
١٢١
١٢٠
١١٩
١١٨
١١٧
١١٦
١١٥
١١٤
١١٣
١١٢
١١١
١١٠
١٠٩
١٠٨
١٠٧
١٠٦
١٠٥
١٠٤
١٠٣
١٠٢
١٠١
١٠٠
٩٩
٩٨
٩٧
٩٦
٩٥
٩٤
٩٣
٩٢
٩١
٩٠
٨٩
٨٨
٨٧
٨٦
٨٥
٨٤
٨٣
٨٢
٨١
٨٠
٧٩
٧٨
٧٧
٧٦
٧٥
٧٤
٧٣
٧٢
٧١
٧٠
٦٩
٦٨
٦٧
٦٦
٦٥
٦٤
٦٣
٦٢
٦١
٦٠
٥٩
٥٨
٥٧
٥٦
٥٥
٥٤
٥٣
٥٢
٥١
٥٠
٤٩
٤٨
٤٧
٤٦
٤٥
٤٤
٤٣
٤٢
٤١
٤٠
٣٩
٣٨
٣٧
٣٦
٣٥
٣٤
٣٣
٣٢
٣١
٣٠
٢٩
٢٨
٢٧
٢٦
٢٥
٢٤
٢٣
٢٢
٢١
٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١

كان عملا قويا واستغزانيا في نفس الوقت*. وافضحت «البوتقة» في التاسع من ابريل عام ١٩٦٥ في (ذا رويال كورت) على أيدي (فرقة المسرح الانجليزي) خلال موسما الأول. وكانت الفرقة حينئذ مكونة حديثا من مجموعة من الشبان الطليعيين المتحمسين، استطاعوا أن يغيروا مجرى المسرح البريطاني المعاصر، وذلك بعرضهم لمسرحية (أوزيسون) «أنظر وراك في غضب». لذا لاقت مسرحية (ميلر) قبولا لدى جمهور المسارح الانجليزية وإن كان عرضها لم يستمر طويلا.

وافضحت في الحادي عشر من اكتوبر عام ١٩٥٦ مسرحية «مشهد من الجسر» وذلك في (المسرح الكوميدي) بالحي الغربي من المدينة الذي كان يسموه (نادي مسرح روتجيت) الجديد. وأنتهى ذلك النادى أصلا لمجابهة الرقابة التي فرضها وزير الخزانة على المسارح؛ والذي كانت من صلاحياته منع التصاريح الخاصة بعرض المسرحيات في ذلك الوقت*. ولأن مسرحية (ميلر) تتعالق تيمة الشذوذ الجنسي لم تقبل عليها الفرق المسرحية الأخرى مما أجبر المؤلف على إعادة صياغة المسرحية لتقدم في لندن، فحصل النص الأصلي ذو الفصل الواحد— الذي مسرح في نيويورك سببقا عام ١٩٥٥— إلى مسرحية كاملة، استمر عرضها بنجاح لفترة طويلة، مع أن بعض النقاد وجدوها أقل تأثيرا من «البوتقة» بنغماتها العاطفية الجياشة.

وفي العقد التالي مسرحته لـ (ميلر) مسرحيات أخريان في لندن، بالإضافة إلى عرضين سببقا ومتعم لـ «البوتقة»؛ قلمته (فرقة المسرح القوي) في (ذا أولد ليك) خلال موسم ١٩٦٤ — ١٩٦٥. افتضحت «حدث في فينشي» في بداية ١٩٦٦، «ولكنها لم تلق النجاح المرتقب. إلا أن مسرحية «بعد الخريف» لم تقدم في لندن، رغم أنها افتضحت في نيويورك في (مركز لىكولن) عام ١٩٦٤، وشلت الانتباه

بما كتفته من أحداث تتعلق بحياة (ميلر)، قبل زواجه من فانتة السينما الأمريكية (ماريلين مونرو). وبعد سنوات تألفت مسرحية «الشم» كأفضل أعمال (ميلر) في لندن طيلة الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٥. وافتضحت هذه المسرحية في الرابع من مارس عام ١٩٦٩، واستمرت حتى الرابع عشر من فبراير عام ١٩٧٠. وكانت آخر مسرحيات (ميلر) التي عرضت في تلك الفترة مسرحية «كلهم أولادى» التي أعيد تقديمها بنجاح ضئيل في عام ١٩٧٧. وتوقف عرضها بعد فترة قصيرة.

ومثلما حدث بالنسبة لـ (ميلر) فإن أول مسرحيتين لـ (تينيسي ويليامز) مسرحتا بنجاح في لندن في أواخر الأربعينات. فافتضحت «المجموعة الزجاجية» التي تألفت فيها نجمتها (هيلين هانتز)، في أول أدوارها على المسرح في (هاى ماركت تثير) في الثامن والعشرين عام ١٩٤٨. كما افتضحت مسرحية «عربة اسمها اللذة»، ولعبت فيها (فيليان له) دور (بلاش دويا) في (ذى أولدنوتش) عام ١٩٤٩. وحازت الممثلتان على الكثير من الثناء في الوقت الذي هوجمت فيه المسرحيتان. ولهذا استمر عرض «المجموعة الزجاجية» لفترة وجيزة، ثم توقف لفشل المسرحية في استدرج جمهور المسرح، بينما اجتذبت مسرحية «عربة اسمها اللذة» المئات من النظارة بعد أن حققت لنفسها دعابة كبيرة إثر الفضيحة التي أثارها، رغم أن بعض النقاد وجدوها المسرحية لا تتناسب وموهبة نجمها الأول ومخرجها (سير لورانس أوليفيه)*. وعليه فإن المسرحية لم تحقق بعرضها الممتد هذا في لندن الدعابة الجديرة بمقريه صاحبها ككاتب من الطراز الأول. ولكن مثلما اعتبر نقاد أمريكا المسرحية رائدة (ويليامز) بعد عرضها في نيويورك عام ١٩٤٧، فإن نقاد المسرح في لندن شرعوا أخيرا في النظر إليها كعمل قيم في ذاته، عندما أعيد عرضها بنجاح على مسرح

(بيكاديللي)، على حد قول (اريك جوزر) رئيس تحرير مجلة «ذا برينش ثيرريفيو»^٩.

وعلى الرغم من أن مسرحيات (ويليامز) لم تحظ بالثناء الكثير من جانب غالبية النقاد الانجليز، إلا أن عرضها لم يتوقف. فلم تشهد الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ إلا عشرة عروض ضخمة وثلاثة أخرى ضعيفة، استمرت اثنتان منها لمدة قصيرة بينما نجحت الثالثة. فمسرحية «قطعة فوق سطح من الصفيح الساخن» — التي حظيت بإعجاب كبير من جانب الجمهور والنقاد في نيويورك — افتضحت في لندن عام ١٩٥٨، ولكنها لم تشهد الانتباه، حتى ممثلتها الأولى (كيم مشانلي) نجمة المسرح الأمريكي التي مثلت دور (ماجى)، أسقطت في اجتذاب النظارة، مما أدى إلى توقف المسرحية بعد مائة واثنين وثلاثين عرضا. وافتضحت في عام ١٩٦٢ مسرحية «فترة التأقلم» على (ذا رويال كورت)، واستقبلها الجمهور بحماس، قبل أن تتقل إلى مسرح (وندايز) في الحي الغربي، حيث برزت كإنجح أعمال (ويليامز) في لندن خلال العقد كمكلمة مائة وأربعة وستين عرضا.

لما مسرحيات (ويليامز) الأخرى التي باعت بالفشل على المسارح التجارية كان من بينها «صيف ودخان» (١٩٥١) و «وشم الزهرة» (١٩٥٩) و «ليلة الايجوانا» (١٩٥٦) و «المجموعة الزجاجية» (١٩٦٥)^{١٠}. وكان من بين المسرحيات التي أخرجتها فرق الهواة — مثل فرقة (نادي فنون المسرح) — مسرحية «حى الحدائق» (١٩٥٥)، التي استمر عرضها خمسة أسابيع، ومسرحية «هيو أوفويس» التي فشلت على مسرح (ذا رويال كورت) عام ١٩٥٩ تماما كما فشلت في نيويورك. ولقد قلمت فرقة (نادي مسرح هامبستيد) أربعة وعشرين عرضا لمسرحية «مسرحية من شخصيتين» وذلك في خريف عام ١٩٦٧، وتبع ذلك عرض

في العام التالي للمسرحية «طائر الشباب الجميل» — التي كانت من أنجح مسرحيات (وليامز) التجارية في نيويورك — على (ذا بالاس تياتر) في (واتفورد). ثم عادت فرقة (نادي مسرح هابستيد) لتقدم ستة وعشرين عرضاً لمسرحية «تحذيرات غير يازعة» قبل أن تغلقها إلى (المسرح الكوميدي) في عام ١٩٧٣. وكان ذلك آخر العروض التي شهدتها المسارح الانجليزية لأعمال (وليامز) حتى عام ١٩٧٥.

ولم يكن (وليامز) أحد الحفاظ من (وليامز) في لندن، بل كان — على العكس — أتمس حفظاً. فلم تفسح من بين أعماله الكثيرة إلا مسرحيتان، أولهما «ضيق الأزهر» وثانيهما «الظلمة أعلى الدرج». ولكن لم تصل أي منهما إلى الهي الغريب من العاصمة الانجليزية، إذ عاشرنا فقط على مسارح (بمبروك) و (كرويدون).

(٢) أونيل وأخرون

ولعل من أشهر كتاب المسرح الأمريكيين الذين ظهوروا في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، ومسرحت أعمالهم في لندن في الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ (يوجين أونيل) و (كليفورد اوديت) و (ليليان هيلمان) و (ماكسويل أندرسون) و (سيدني كينسلي) و (فيليب باري) و (تورنسون وايلدر) و (ليام سارويان) و (ارتشبالد ماكليش) و (روبرت شيروود). وكان من بين كتاب الهزليات والمسرحيات الخفيفة الظل (هوارد ليندساي) و (راسل كرويس) و (سام ويلا سيويك) و (جودج س. كوفمان) و (بول اوزون). ورغم اختلاف الآراء النقدية في لندن حول هؤلاء الكتاب فإن أعمالهم — الممدوحة منها أو المندومة — فشلت لدى جماهير المسرح الانجليزي.

إلا أن (أونيل) — على وجه الخصوص — كانت له مكانته المرموقة في بريطانيا في فترة ما بعد الحرب

العالمية الثانية، تماماً كما كان له اسمه قبل تلك الفترة. فكان لأعماله الأخيرة وخاصة «مقدم التلحاح» و «رحلة يوم طويل في الليل» رد فعل عظيم من جانب نقاد المسرح الذين أثنوا عليه وعلى أعماله المسرحية، التي لم تستمر — مع ذلك — طويلاً على مسارح لندن.

فلقد أفتتح العرض الأول لمسرحية «مقدم التلحاح» في شهر يناير عام ١٩٥٨ على (مسرح الفنون)، الذي كان منتدياً مسرحياً يسع حوالي ثلاثمائة وسبعة وأربعين مقعداً. وبعد شهر تقريباً انتقل العرض إلى (ونتر جاردن تياتر)، وكان مسرحاً تجارياً كبيراً. فاستمرت المسرحية على خشبتين إحدى وثلاثين ليلة. أما مسرحية «رحلة يوم طويل في الليل» — التي يصور فيها (أونيل) بطريقة لاذعة ودافئة والدي وأخيه وشبابه — ظهرت للمرة الأولى في مدينة ستوكهولم في العاشر من فبراير عام ١٩٥٦، وجرى عرضها في نيويورك حيث تألقت في الأدوار الرئيسية (فريدريك مارتش) و (فلورانس الدروج) و (جيسون روبرتس) لمدة ثلاثمائة وتسع وثمانين ليلة بفضل الإخراج المبدع لـ (جوزي كتيرو). ثم انتقلت المسرحية: في لندن في شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ بفريق من الممثلين البريطانيين تحت قيادة (كتيرو) وذلك على (ذا جلوب تياتر). ولكن المسرحية سرعان ما توقفت عرضها بعد ثمانية ومائة عرض، رغم أن العديد من النقاد أعجبوا بها بل اعتبروها رائعة (أونيل). ثم حاول (سير أوليفيه) إخراج المسرحية من جديد مستمبها بنسخة جديدة من الممثلين، ونجح بالفعل بالعرض الذي قدمته فرقة المسرح القومي بلندن في ديسمبر من عام ١٩٧١. ولقد مثل (أوليفيه) نفسه دور (جيسون تايرون) في ذلك العرض.

ومن مسرحيات (أونيل) الأخرى التي شاهدها مسارح لندن مسرحية «هيوي» حيث افتتحت بعد عرضها الأول في ستوكهولم على (ذا دنش العالمية الثانية، تماماً كما كان له اسمه قبل تلك الفترة. فكان لأعماله الأخيرة وخاصة «مقدم التلحاح» و «رحلة يوم طويل في الليل» رد فعل عظيم من جانب نقاد المسرح الذين أثنوا عليه وعلى أعماله المسرحية، التي لم تستمر — مع ذلك — طويلاً على مسارح لندن.

فلقد أفتتح العرض الأول لمسرحية «مقدم التلحاح» في شهر يناير عام ١٩٥٨ على (مسرح الفنون)، الذي كان منتدياً مسرحياً يسع حوالي ثلاثمائة وسبعة وأربعين مقعداً. وبعد شهر تقريباً انتقل العرض إلى (ونتر جاردن تياتر)، وكان مسرحاً تجارياً كبيراً. فاستمرت المسرحية على خشبتين إحدى وثلاثين ليلة. أما مسرحية «رحلة يوم طويل في الليل» — التي يصور فيها (أونيل) بطريقة لاذعة ودافئة والدي وأخيه وشبابه — ظهرت للمرة الأولى في مدينة ستوكهولم في العاشر من فبراير عام ١٩٥٦، وجرى عرضها في نيويورك حيث تألقت في الأدوار الرئيسية (فريدريك مارتش) و (فلورانس الدروج) و (جيسون روبرتس) لمدة ثلاثمائة وتسع وثمانين ليلة بفضل الإخراج المبدع لـ (جوزي كتيرو). ثم انتقلت المسرحية: في لندن في شهر سبتمبر عام ١٩٥٨ بفريق من الممثلين البريطانيين تحت قيادة (كتيرو) وذلك على (ذا جلوب تياتر). ولكن المسرحية سرعان ما توقفت عرضها بعد ثمانية ومائة عرض، رغم أن العديد من النقاد أعجبوا بها بل اعتبروها رائعة (أونيل). ثم حاول (سير أوليفيه) إخراج المسرحية من جديد مستمبها بنسخة جديدة من الممثلين، ونجح بالفعل بالعرض الذي قدمته فرقة المسرح القومي بلندن في ديسمبر من عام ١٩٧١. ولقد مثل (أوليفيه) نفسه دور (جيسون تايرون) في ذلك العرض.

(تيتر)، ليقوم (يوجيس ميريديث) بالدور الرئيسي — إلا أن العرض لم يستمر طويلاً وتوقف بعد أربع عشرة ليلة، ليتبعه عرض آخر — بعد عدة سنوات — لمسرحية «منازل أكثر ألفة» التي حاول (أونيل) التخلص منها دون جدوى. كان العرض في عام ١٩٧٤ على (ذا جرينويتش تياتر)، ولكن هذا أيضاً لم يستمر طويلاً على خشبة المسرح، حيث توقف بعد خمسة وعشرين عرضاً. ولم تشهد المسارح التجارية في الهي الغربي بلندن أية عروض أخرى لأعمال (أونيل) طيلة الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥.

أما ثلاثية (أونيل) الخالدة «الحداد يليق بالكترا» فإنها مسرحية في لندن أول مرة في عام ١٩٣٨، حيث كانت — بلا شك — أقوى مسرحية أمريكية مثيرة تشهدها مسارح لندن في تلك الفترة، طبقاً لما ورد في تاريخ (أودري وليامسون) للمسرح البريطاني في الثلاثينات. إذ استمرت المسرحية في اجتذاب أهم فرق لندن للمسرحية في تلك الآونة، مثيرة جدل النقاد المتميزين في الأربعينات والخمسينات. فعاود عرضها (مسرح الفنون) في عام ١٩٥٥ لمدة شهرين، ثم أعاد (ترافرس تياتر) بد (أندريه) عرضها في عام ١٩٦٧ لفترة امتدت من السابع والعشرين من يونيو حتى الثاني من يوليو، هذا بعد أن قدم (ذي أولد فيك تياتر) أربعة وعشرين عرضاً للمسرحية في نوفمبر عام ١٩٦١.

ولقد شهدت مسارح لندن في تلك الفترة مسرحيتين أخريين لـ (أونيل) أولهما «قمر الأوغاد» التي عرضت في عام ١٩٦٠ ولم تزل الإعجاب فتوقفت في الحال، وثانيتهما «لمسة شاعر» التي قدم لها (ذا اشكروفت تياتر) بد (كرويدون) أربعة عشر عرضاً.

والفة القليلة من بين مسرحيات جبل ما قبل الحرب العالمية الثانية من الكتاب الأمريكيين تم عرضها في لندن عرضاً ناجحاً في الفترة من ١٩٥٠ حتى

١٩٧٥. كان من أهمها ثلاث مسرحيات للمؤلف (كليفسورد أوديت) : « انفض وغي » التي مسرحت في عامي ١٩٥٠ و ١٩٧١ لفترة وجيزة في كل مرة ، و « رحلة الشتاء » ١٩٥٢ ومسرحت في ١٩٥٢ بنجاح لا بأس به ، و « المدينة الكبيرة » التي ما أن افتتحت في عام ١٩٥٤ حتى توقفت عرضها .

ومن بين الأعمال الأخرى مسرحيات (ليليان هيلمان) « ساعة الأطفال » التي قدمت على (مسرح الفنون) في عام ١٩٥٦ ، ووجد فيها النقاد عملا عتيق الشكل قديم المضمون يفتقر إلى الإقناع ، و « لعب في الخزانة » التي استمر عرضها خمسمائة وستة وخمسين عرضا في نيويورك ، حيث فازت بجائزة نقاد الدراما . افتتحت هذه المسرحية في مسرح (بيكاديللي) في العاشر من نوفمبر عام ١٩٦٠ ، لتخفق في إثارة حماس الجماهير ، فتوقفت بعد خمسة وثلاثين عرضا . ولقد فشل (هيلمان) في محاولتين أخريين ، عندما أعد نصها لمسرحية « كانديدا » ألف موسيقاه (ليونارد برنشتاين) عام ١٩٥٩ ، فهاجمته جماعة النقاد البريطانيين ، عندما أعد مسرحية (اسانويل رويليه) « مونسترا » (١٩٥٢) الفرنسية التي افتتحت في مسرح (ليورك) بـ (هاملاسميث) ، واستمرت لتسعة وثلاثين عرضا فقط .

وفي الوقت الذي حقق فيه (ماكسويل اندرسون) نجاحا نسبيا بتناوله الدرامي لرواية (وليام مارش) « النسل الطالح » (١٩٥٥) ، إذ عرض حوالي مائة وستة وتسعين عرضا ، أخفق كل من (ييدني كنجسلي) و (فيليب باري) ، إذ سجلت مسرحيتا هما « قصة بوليسية » (١٩٥٠) و « العبة الثانية » (١٩٥٢) أقل من مائة عرض . ورغم أن مسرحية « اثنون وايلدر » « صانع الزيجات » استمر عرضها مائتين وخمسة وسبعين مرة ، فإنها تحولت بعد عشر سنوات إلى واحدة من أعظم المسرحيات الاستعراضية تحت اسمها الجديد « هاللو دولي » .

أما (وليام سارويان) فلقد اشترك مع كاتب إنجليزي اسمه (هنري سبيل) في إعداد مسرحية مثيرة بعنوان « حسم الأمر خارج المحكمة » (١٩٦٠) وهو عمل رفضه النقاد بينما استقبلته جماهير لندن بصدور رجة . وفي نفس العام أخرج (جون ليتلورد) مسرحية (سارويان) الأخرى « سام : أعلى وثاب بينهم » وعلى « ذا ثير رويال » لتبؤ بالفشل الذريع كما فشلت أيضا مسرحيته « عند مخاطبتك » و « العبور إلى صالغ الغد » ، بعد افتتاحها في أكتوبر عام ١٩٦٢ .

ولقد حصل (ارثيالد ماماكليس) على جائزة بوليتز في عام ١٩٥٩ عن مسرحيته « جيه بي » ، وهي عمل رمزي حديث يقوم على قصة أيوب . ولكن بظهور المسرحية في لندن بعد عشرين فإن النقاد تناولوها بتحفظ شديد مما جعلها تتوقف بعد تسعة عشر عرضا . أما (روبرت شيروود) فلقد أعيد عرض مسرحيته « اجتماع الشمل في فيشا » بنجاح في مهرجان (تيشستر) في يوليو عام ١٩٧١ ، ثم عرضت لفترة في مسرح (بيكاديللي) في العام التالي .

(٢) أشهر مسرحي الأربعينات والخمسينات

لقد منى الكتاب المتحمون للرجل الأول من المسرحيين الأمريكيين بالتوفيق في بريطانيا قدر ما باءوا بالفشل الشديد . ولعل الكاتب (بول اوزبون) . الشهير بتأولاته المسرحية الجيدة للروايات المختلفة — غير مثال على ذلك . فكان له نصيب من النجاح وكانت له كبراته ، إذ وجدت مسرحيته المأخوذة عن رواية (ريتشارد ماسون) « عالم سوزي وونج » (١٩٥٩) طريقا إلى قلوب جمهور المسرح ، وعرضت ثمانمائة وثلاث وعشرين مرة ، رغم اشتزاز النقاد منها . أما مسرحيته الأصلية « يبدأ الصباح في السابعة » التي مسرحت في نيويورك عام ١٩٣٩ — عرضت في لندن لأول مرة في عام ١٩٥٣ ووجدت قبولا لدى النقاد رغم أنها لم تجلب

جماهير المسرح العريضة ، فتوقفت بعد ستة وأربعين عرضا .

كما كان الفشل مصير بعض الكتاب الذين اشتركوا في إعداد النصوص المسرحية ، مثل الكاتبين (هوارد ليند ساي) و (راسل كرواس) اللذين أسهما في تأليف مسرحية مثيرة بعنوان « ملحق للملاحظة » (١٩٥٢) استمر عرضها أسبوعا فقط . ولكنهما حققا نجاحا نسبيا عندما اشتركا مع (ارفينج برلين) في كتابه « مسرحية نادى سيدة » حيث كتب النص الأوبرالي لها . ثم حقق نجاحا مماثلا مع (ريتشارد رودجرز) و (اوسكار هامرشتاين الثاني) في إعداد المسرحية الموسيقية العالمية « صوت الموسيقى » ، حيث ابتكر لها النص الأصلي الذي استمر فوق المسرح حوالي ست سنوات من ١٩٦١ حتى ١٩٦٧ على الرغم من قلة إعجاب النقاد به . ولكن الفشل لحق بـ (لنساي) و (كراوس) عندما كتبا نصا أوبراليا لمسرحية (كول بولوتر) الاستعراضية المعنوية « أي شيء يجرؤ » التي أعيد عرضها في ١٩٦١ لتستمر أسبوعين وليس أكثر .

ولقد لحق الإخفاق أيضا بكل من (سام ويليا سيويك) وذلك في مسرحيتها « أغنية الربيع » (١٩٥٠) و « ملائكتي الثالثة » (١٩٥٥) المأخوذة عن « طليخ الملائكة » لصاحبها (البرت هاسون) . أما مسرحيتها « قبلي بايت » المعنوية عن مسرحية شكسبير « ترويض النمرة » — و « تحت شجرة الجيز » التي كتبها (سام سيويك) فقد أقيمت قبلها من جماهير المسرح ، إذ نجحت الأولى على يد (كول بورتر) عام ١٩٥١ ، وتمتعت الثانية الممثل البريطاني (اليك جينس) دورا لم ينس ، راح يملأ طرقات مائة وتسع وثلاثين ليلة .

وبالنسبة لـ (جورج س . كوفمان) و (هوارد تيشان) فقد اشتركا معا في تأليف مسرحية « الكافيكال الصلبة الذهبية اللون » (١٩٦٥) ، وهي هزلية تسخر من السلطات التفتيشية بإحدى الشركات الكبيرة . وقد كانت

المسرحية الوحيدة التي عرضت لـ (كوفمان) في الفن الغربي بلندن في عقدين ونصف عقد من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥، وأدت فيها الممثلة (ماجريت راذونفورد) دور السيلة المسنة المتعاجة التي تصعد لعملاقة الشركة وسخرت بذقنهم. ولكن المسرحية لم يكن لها شأن يذكر إذ توقفت بعد مائة واثنين وأربعين عرضاً.

ومن أشهر كتاب المسرح الأمريكيين الذين برزوا — على وجه العموم — في الخمسينات وظهروا أعمالهم في مسارح لندن (روبرت اندرسون) و (بادي تشايفسكي) و (وليام جيبسون) و (فرانك جيلروي) و (جور فليندال). فلقد ترك (اندرسون) انطباعاً طيباً بمسرحيته «الشاي والماعظة» التي عرضت بتجاح على (المسرح الكوميدي) عام ١٩٥٧، بينما فشلت مسرحيته «أنت تترك أني لا اسمعك عند تدفق المياه» (١٩٦٨) و «لم أفن أبداً والدي» (١٩٧٠). وعرضت لـ (تشايفسكي) مسرحية «الرجل العاشر» — التي شهدت لها لندن من قبل عام ١٩٦١ — مائة واثنين وثلاثين ليلة، بينما ظهرت مسرحية «مشته الجنس الآخر المستتر» — التي سبق أن عرضتها (فرقة شكسبير الملكية) في (ذا دويتش تير) عام ١٩٦٨ — في موسم مسرحي لنفسي. وتألقت من بين أعمال (جيبسون) مسرحيتان : «اثان للنواصة» التي ظهرت في عام ١٩٥٨، و «صانع المعجزات» التي عرضت في ١٩٦١. كما أسهم (جيبسون) في إعداد النص للمسرحية الموسيقية المأخوذة عن مسرحية الولد الذهبي لـ (أوديت) عام ١٩٦٨، والتي استمر عرضها حوالي أربعة شهور. ومع أن مسرحية (جيلروي) «من يتخذ صبي المحرات ؟» استمر عرضها سبعا وثلاثين ليلة على (ذاهاي ماركت تير) لم تشهد في مسارح العاصمة الإنجليزية أفضل مسرحياته، كما لم تنعم المدينة بمسرحية (فايدال) «زيارة لكوكب صغير»، إذ توقفت بعد أسبوعين.

(٤) ادوارد أولبي وكتاب الستينات

وفي خلال الستينات وجد مسرحيون امريكيون جدد مكاناً على مسارح لندن لأعمالهم الواعدة. كان من بينهم (مارت كرولي) و (جواز فيفر) و (جاك جليز) و (آرثر كويت) و (ماراي شيزجال) وعلى رأسهم — بطبيعة الحال — الكاتب المعروف (ادوارد أولبي). فدراسة (كرولي) البارعة والواقعية في نفس الوقت للولوي نيويورك في مسرحية «صبي القرفة» (١٩٦٩)، وكان لها تأثيرها على جماهير المسرح طيلة ثلاثمائة وستة وتسعين عرضاً في (ذا ونديم تير)، حيث كانت من أكثر المسرحيات توفيقاً وأوفرها حظاً. وفي عام ١٩٦٥ عرض (مسرح الفنون) مسرحية «آرنولد الزاحف» للكاتب (فيفر) لفترة قصيرة، كما قدمت (فرقة شكسبير الملكية) مسرحيته «جرائم قتل صغيرة» (١٩٦٧) و «بارك الله» (١٩٦٨). أما مسرحية (جليز) المعبرة عن موقفه المعادي لمبادئ المخدرات «الرابطة» (١٩٦١) فلقد عرضت لفترة قصيرة على (ذا ديوك تير) بـ (يورك). وفشلت هزلية (كويت) الساخرة «أه يا أبي، يا أبي المسكين، لقد خفتك أمي في الخزانة، وأنا أشعر بالأسى ومرتين»، فلقد اختشت في عام ١٩٦١ على مسرح (ليريك) بـ (هامر سميت) وتوقفت بعد ثلاثة عشر عرضاً، ثم أعيد عرضها في عام ١٩٦٥ على مسرح (بيكا ديللي) لتستمر ثلاثاً وخمسين ليلة. ولكن محاولة (كويت) المسرحية التي حظيت بشهرة في لندن كانت مسرحية «الهنود» التي قدمت (فرقة شكسبير الملكية) — في موسم مسرحي — ثلاثاً وخمسين مرة وذلك في عام ١٩٦٨. ولقد أخرج (مسرح الفنون) مسرحيتين للمؤلف (شيزجال)، أولهما «بط وعشاق» (١٩٦١) وثانيتهما «لوف» (١٩٦٣)، ولكن لمسة بسيطة كما لم تستمر طويلاً مسرحيته ذات الفصل الواحد «النمر»

و «الناسخون» عند تقديمهما على (ذا جلوب تير) عام ١٩٦٤.

ولقد كان (أولبي) الوحيد بين أقرانه الذي أكد نجاحه التجاري في لندن في فترة الستينات على وجه الخصوص. فأولى مسرحياته — التي كانت قد عرضت في (برودواي) وأغنى «من يخشى فيرجينيا وولف» — انتشرت في (ذا جلوب تير) عام ١٩٦٤، وحقت دعابة كبيرة للكاتب لدى النقاد الإنجليز، واستمرت أربعمائة وتسعاً وثلاثين ليلة، وهي أطول مدة تمتعت بها مسرحية أمريكية جادة في لندن في الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥. أما مسرحياته الأخرى التي عرضت مسبقاً في (برودواي)، فقد تم إدراجها في المواسم المسرحية المختلفة. فقدمت (فرقة شكسبير الملكية) «توازن دقيق» (١٩٦٩) و «آليس الصغيرة» (١٩٧٠) و «قضى الأمر» (١٩٧٢) بتجاح منقطع النظير.

وهناك ثلاثة من أعمال (أولبي) الأصغر حجماً صنعت اسمه قبل أن تهتم (برودواي) بأعماله، حيث أقدمت عليها مسارح لندن التجريبية. فقدم (مسرح الفنون) في عام ١٩٦٠ قصة حديقة الحيوان، ثم أعاد (ذا تيرريوال) بالحي الشرقي تقديمها بعد خمسة أعوام. وقدم (ذا رويال كورت تير) «الحلم الأمريكي» و «موت ييسى سميت» سواء في عام ١٩٦١ ثلاثاً وعشرين مرة. ورغم أن مسرحية «من يخشى فيرجينيا وولف» هي الوحيدة التي لاقت قبولاً لدى المسارح التجارية بالحي الغربي، فإن أعمال (أولبي) جذبت أنظار الجماهير والنقاد، مما جعل الجميع ينظرون إليه كأمم كاتب أمريكي شق طريقه إلى القلوب بجماهير المسارح البريطانية بعد (تينسي ويليامز).

ومنذ منتصف الستينات فصاعداً شرعت مجموعة جديدة أخرى من الكتاب الأمريكيين — الذين تمكنوا مثل (أولبي) من الوصول بأعمالهم إلى مسارح (برودواي) — في تقديم

مسرحتهم في النوايا نهارا وفي بعض مساح لندن الصغيرة . كان من بينهم (روبرت باتريك) الذي عرفته لندن من خلال «أطفال كيندي» التي انتحت في (ذا كنجر ثيتر كلوب) عام ١٩٤٧، وتحولت إلى (مسرح الفنون) في العالم التالي . كما ظهرت أعمال مسرحية أخرى في لندن في الستينات لكل من (دا بولتز) و (مايكل ماكلور) و (جين كلود فان إيتالي) . وفي السبعينات شهدت المدينة مجموعة ثالثة من الكتاب التجريبيين مثل (بيته ماكنالامي) و (تيرنس ماكنالي) و (ليونارد ميلفي) و (بيري بوتنك) و (سام شيبارد) .

(٥) الهزليات الأمريكية

لقد أثبتت التجربة أن المسرحيات الكوميديّة الأمريكية التي تفتت عنها فريضة مؤلفي (برودواي) كانت أكثر نجاحا لدى عشاق المسارح الإنجليزية وخاصة في لندن . فكان التوفيق حليف كل من (جين كير) و (أيرا ليفين) و (ليام أوريان) و (جون باتريك) و (نيل سامبون) و (صموئيل تيلور) ، و (فريق جوزيف فيلنزل) و (بيتر ديفرياز) . كما وفي آخرون مثل (جورج اكسلرود) و (ايب ناروز) و (توماس هيجين) و (ليونارد سيجلاس) و (لنزي ستيفنز) و (أيرا وولتش) و (فريق جيروم لورانس) و (روبرت ي . لي) . وبرزت من بين أعمال هؤلاء الكتاب مسرحية (جون باتريك) وصالة شاي قمر أغسطس — وهي تناول لرواية (فرون شتاينر) — خاصة من ناحية عدد عروضها المسرحية . وأثنى النقاد على محاكاتها التهكمية الساخرة — الخفيفة الظل — ومع ذلك فلقد افتتحت المسرحية في الثايني والعشرين من أبريل عام ١٩٥٤ على (هير ماجستير ثيتر) لتتوقف في الحادى عشر من أغسطس عام ١٩٥٦ بعد تسعمائة وأربعة وخمسين عرضا .

ولعل (نيل سامبون) — وهو أعظم المؤلفين الهزليين في (برودواي) في الستينات والسبعينات — كان أنجح

كتاب أمريكا في لندن في الستينات وأكثرهم انتشارا . فمسرحياته «تعال وأطلق نيكرك» (١٩٦٢) و «الإثنان القريبان» (١٩٦٦) كانتا من روائع المسرح الكوميدي آنذاك ، كما استمر عرض مسرحيته «حافى القديسين في الحديقة» (١٩٦٥) و «الجنح المعصومي» فترة طويلة . وأسهم (سامبون) بالإضافة إلى ذلك بثلاثة نصوص لمسرحيات موسيقية : «الصغير أنا» (١٩٦٤) و «وعود وعود» (١٩٦٩) و «الإحسان الجميل» (١٩٦٧) ، نجحت جميعها بشهادة النقاد .

والهزليات التي عرضت في لندن أكثر من إثني عشر شهرا كانت من طيب (جين كير) و (ليام أوريان) و (صموئيل تيلور) و (فريق جوزيف فيلنزل) و (بيتر ديفرياز) . فمثلا مسرحيتا «نق الحب» (١٩٥٧) «الصاحبا (فيلنزل) و (ديفرياز) و (ألاوت للرقباء» (١٩٥٦) لـ (أيرا ليفين) كانتا مأخوذتين عن روايتين شهيرتين . أما مسرحيات «السيد بينيكر الرابع» (١٩٥٥) لـ (ليام أوريان) و «سعادة صحتيه» (١٩٥٩) لـ (صموئيل تيلور) و «ماري ماري» (١٩٦٣) لـ (جين كير) ، فكانت أصليّة ومبتكرة ، وإن كانت مسرحية الأخير «اللمسات الأخيرة» (١٩٧٣) قد أخفقت تماما في الوقت الذي استمر عرض مسرحية (تيلور) المعروفة باسم «لمسة الربيع» (١٩٧٥) ثلاثمائة مرة .

ورغم أن نقاد لندن لم يجمعوا على إطراء الهزليات الأمريكية المنتجة في لندن فالغالبية العظمى منهم قد استقبلوا تلك المسرحيات بترحاب شديد . ولعل أطول عرض حظيت به هزلية في ذلك الوقت كان لمسرحية «سترات البيجاما» وهي من نوع الفارس ، التي افتتحت في (هوايت هول ثيتر) في عام ١٩٦٩ ، وتقمصت أدوارها ثلاث من النساء الماريتات فطورت واحدة منها في كل فصل . ولقد نتج عن هذه المسرحية التي كتبها

(موي جرين) بالاشتراك مع (دا فليتر) — وهي تعتمد على «مومي لاصحبا» حين تدعى ليراس» عداء من جانب النقاد ، كما لم يحدث مع أي مسرحية أخرى . فصرح (جون باربر) في جريدة «ذا دايلى تلجراف» أن «منظر المرى في المسرحية لم تنقذها من أسفائها ٣» ، كما وجد (هيريت كريتزم) — ناقد جريدة «ذا دايلى اكسرس» المسرحية مقزرة بشكل يصعب وصفه وحكيتها «مزيج تافه ممل» ٤١ . ولقد أبد غالبية النقاد انطباع (كريتزم) هذا ، ومع ذلك فالعرض استمر ألفين وأربعمائة وثمان وتسعين ليلة .

وبالإضافة إلى مسرحية «سترات البيجاما» جنت قلة أخرى من المسرحيات الكوميديّة حصادا مخلوطا ما بين إطراء وطم ، مثل «زفرة الصبار» (١٩٦٧) ، التي أعدها (آبي باروز) عن عمل بنفس العنوان لـ (بيير باريليه) و (جين بيير جرسلي) ، و «العسة ميم» (١٩٦٠) ، وهي من تأليف (جيروم لورانس) و (روبرت ي . لي) وهي تقدم على كتاب (باتريك دينيس) ، وأيضا «تطواف الزواج» (١٩٥٩) لـ (الزلى ستيفنز) .

وفي الوقت الذي نجحت فيه بعض الهزليات الأمريكية في العاصمة الإنجليزية فشلت بعضها ، واستمر فقط ما بين مائة وخمسة وعشرين عرضا ومائتين عرضا ، كما فشل بعضها تماما فلم يعرض على الإطلاق . فكل من (أيرا ليفين) و (صموئيل تيلور) اللذين أحرزوا نجاحا — كما سبق أن ذكرنا — فشلا في إحراز نجاح مماثل ، كما أخفق (جون باتريك) على الصعيدين المادى والأدبى . وكان من بين روائع (برودواي) التي عرضت أقل من مائة مرة في لندن مسرحية «مرة ثانية بالشعور» (١٩٥٨) لـ (هال كرتنز) و «الف مهرج» (١٩٦٤) لـ (هيرب جاردنر) و «الفراشات طلقة» (١٩٧٠) لـ (ليونارد جيرش) . ومن المسرحيات التي فشلت فشلا ذريعا

وهاجمتها جماعة النقاد مسرحية « كان بجوزة ماري القليل » (١٩٥١) لـ (آرثر هرتزوج) و (ميرويل هرمان) و (آل روزن) التي توقفت بعد خمسة عشر عرضا، ومسرحية « كل فرد يحب الأوبال » (١٩٦٤) لـ (جون باتريك) واستمرت خمسة عروض، وأخيرا مسرحية « السنون المستحيلة » (١٩٦٤) لـ (بوب فيشر) و (آرثر ماركس) — وهي قدمت ستمائة وسبعين مرة في نيويورك — التي توقفت بعد ستة وثلاثين عرضا فقط .

(٦) المسرح الموسيقي الأمريكي

ولعل الهزلية الموسيقية كانت من أنجح فنون المسرح الأمريكي في لندن خلال الفترة من ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ . فلقد وجد فيها النقاد البريطانيون والجماهير على السواء من المتعة والإثارة أكثر ما وجدوا في الألوان المسرحية الأخرى . ورمح فشل بعض الأعمال الكوميديا الموسيقية على المستويين الأدنى والعالى فإن سجل الأعمال الرائعة حافل ، لا تضارعه أية محاولات أمريكية أخرى ، الشيء الذي جعل من الكوميديا الموسيقية « أطيب وأحب الأشكال المسرحية الأمريكية في لندن » .

ولقد أسهم عدد من المؤلفين الموسيقيين وفادة فرق الكوميديا الاستعراضية بعروض شائعة أحبها الجماهير على الفور وامتدحتها النقاد . فسيطر كل من (ريشارد رودجرز) و (أوسكار هارمشتاين) اللذان على صنع المسرحيات الاستعراضية الغنائية ، سواء من ناحية تعدد العروض أو من ناحية شعبية تلك العروض لدى مرتادي مسارح لندن . ويتبعهم في هذا المضمار (الآن جاي لورن) و (فريدريك لوروي) بأعمال موسيقية - جميلة . كما قدم (بيرت باكارك) و (الافنج برلين) و (ليونارد برنشتاين) و (جيري بوك) و (سي كولمان) و (جيري ماكديرموت) و (كول بورتر) و (ستيفن شوورتز) و (ستيفن سوندايم) و (ميريديث ويلسون) و (روبرت وايت) هزليات

موسيقية بارزة . فلقد كان لكل واحد من هؤلاء المؤلفين الموسيقيين عروض استمرت لأكثر من عام فوق خشبة المسرح .

وهناك ست من هذه الهزليات تخطت نسبة عروض كل منها ألف ، وهي « قصة الجانب الغربي » (١٩٥٨) ويبلغ عرضها ألفا وتسما وثلاثين ، و « سيدتي الجميلة » (١٩٥٨) ويبلغ عرضها ألفين ومائتين وواحد وثلاثين ، و « صوت الموسيقى » (١٩٦١) ويبلغ عرضها ألفين وثلاثمائة وخمسا وثلاثين ، و « عازف كمان فوق السطح » (١٩٦٧) ويبلغ عرضها ألفين وثلاثين ، و « شعر » (١٩٦٨) ويبلغ عرضها ألفا وتسعمائة وثمانين وتسعين مرة ، وأخيرا « مفتون بالاله » (١٩٧١) ويبلغ عرضها ألفا ومائة وثمانية وعشرين عرضا . فلقد حظيت بشهرة عالمية كل من « قصة الجانب الغربي » التي ألف موسيقاها (ليونارد برنشتاين) وكتب كلمات أغانيها (ستيفن سوندايم) ووضع نصها الأوبرالي (آرثر لورنس) ، و « سيدتي الجميلة » التي ألف موسيقاها (فريدريك لوروي) وكتب كلمات أغانيها ونصها (الآن جاي لورن) . ولكن « صوت الموسيقى » التي ألف موسيقاها (ريشارد رودجرز) وكتب كلمات أغانيها (أوسكار هارمشتاين) ووضع نصها (هوارد ليندساي) ، وكانت أطول مسرحية موسيقية تم عرضها ، وجدت قبولا أقل حماسا من جانب النقاد . وكان هناك شبه إجماع على وجوده كل من « عازف كمان فوق السطح » ، بموسيقاها التي ألّفها (جيري بوك) وكلمات أغانيها التي كتبها (شيلدون هارنك) ونصها الذي وضعه (جوزيف شتاين) ، و « شعر » بموسيقاها التي ألّفها (جولت ماكديرموت) ونصها الأوبرالي وكلمات أغانيها التي وضعها وكتبها (جيرود واجني) و (جيمس برادو) ، وأخيرا « مفتون بالاله » بموسيقاها التي ألّفها (ستيفن شوورتز) وكتب نصها (جون مايكل تيبلاك) .

ومن المسرحيات الاستعراضية الضخمة التي لم تلق ترحيبا من النقاد « أغنية طبله الزهور » (١٩٦٠) التي ألف موسيقاها ونصها (ريشارد رودجرز) و (جوزيف فيلدز) ، و « رجل الموسيقى » (١٩٦١) التي كتبها ووضع موسيقاها (ميريديث ويلسون) ، و « كامليوت » (١٩٦٤) التي ألف موسيقاها (فريدريك لوروي) ووضع كلمات أغانيها ونصها (الآن جاي لورن) . ومن المسرحيات التي فشلت تماما « كانديدا » (١٩٥٩) لـ (ليونارد برنشتاين) و « في ذات مرة فوق المرتبة » (١٩٦٠) لـ (مارتي رودجرز) و « كرنفال » (١٩٦٣) لـ (بوب ميرويل) . وهناك مسرحيتان موسيقيتان لـ (هارفي شمت) هاجمها النقاد هجوما عنيفا وهما « غرباء الأوطار » (١٩٦١) و « نعم نعم » (١٩٦٨) ، كما حظوا من قدر كل من « فيريلو » (١٩٦٢) لـ (جيري بوك) و « رجل مقل بالأكفاه » (١٩٦٨) لـ (جون كليتون) و « نجم الجمال » (١٩٦٩) لـ (ستيف الآن) التي مثلت فيها (بيتي جريل) دور صاحبة صالون الجمال الأسطورية في الغرب الأمريكي .

ولقد تم إحياء وإعادة عرض أكثر من عشر هزليات موسيقية لكل من (قنست نومانز) و (كول بورتر) و (جورج جيرشوين) وآخرين غيرهم لم تلق منها توفيقا إلا اثنان وهما « أوتجة الصحراء » لـ (سيمسون رودجرز) التي ظهرت في عام ١٩٦٧ وإن لم تستهوَ النقاد حينذاك رغم استمرارها على المسرح أربعمائة وثلاثة وثلاثين عرضا ، و « قارب العرس » لـ (جيرود كرن) التي تم إنتاجها عام ١٩٧١ ونالت شعبية كبيرة حيث عرضت على (ألفي تير) تسعمائة وخمسين مرة .

وأخو فنون المسرح الأمريكية التي شهدها مسارح لندن على وجه الخصوص والكثير لها تأثيرها على بريطانيا في الفترة ما بين ١٩٥٠ حتى ١٩٧٥ هي ما يعرف بـ « الرفي » وهي عمل مسرحي يتألف من مزيج من

في عز أزمة المساكن فذلك
قضية الراوي وحده !!

فما دامت أسس العلاقة
الاجتماعية قد اقتطعت عناصر
الصلاية والشدة فإن الانهيار قائم
لا محاولة وبشكل يكاد يكون
متقنًا ، ويمكن رؤيته في غربة
الانسان عن مجتمعه الذي
لا يصني إلى شكاته مما يضمنه
تحت وطأة الاحساس بالخطر
وكأنه « شخص حكم عليه
بالاعدام بلا جبره » ص ٣٥ .

رغم شعوره بأن محته توجب
له « كسل عطف البشر »
ص ٣٥ ، الا أن مفاسل
المجتمع الرسمية والأهلية
لا ترى ذلك . فالمجلس
البلدي يرى أنه اعلى مسؤوليه
بمجرد تشخيص الحالة واصدار
الأمر بمغادرة البيت ا ص ٣٦ .

فكان تحلل المواد الصلبة
للأساس هنا كتابة عن التحلل
من المسؤولية الاجتماعية تحت
أية ذريعة ، وكان كل الناس
وحتى العلماء منهم اصابعهم
الجهل فجأة ، ص ٣٧ . رأى
جهل أكس وانكى من التماثل
في انهيار بناء شامخ من
الذكريات والتاريخ والتجارب
وهي ما يتطوى عليه البيت الذي
بدأ بغوص في الأرض متفقدًا
في اسمه الصلبة وعوامل
الشدة !

ومكذا يزداد الخطر تقلًا
وقسو بازياد الجهل والتجاهل
والتماثل من المسؤولية ليحكم
طوق الفريسة حول من
يتحسسه ، ولذا جاءت لصول
القصة الاخلاص - وهي مشاهد
أكثر منها قصوًا - لتأهية
حركة البطي في دائرة الحصار
معززة الرمز الذي أصبح
يجهده البيت الذي يغوص في
أرض حشة ، كاشفة عن عرى
الانسان في مجتمع يستبدل
المسؤولية بالتجاهل أو التندر
والتبرير بما يرضه على حلول
لا يفتح بها . فالحيت من حيث
مسكن بئيل مرفوض من حيث
المبدأ بالنسبة للراوي لأنه يرى
حياته وجذره الانساني في يته



من ابعادات ودلالات ، وماله
منها بوصفه بناء بكل ما يبره عنه
البناء من قواعد ومستلزمات ،
مضيقًا تلك الدلالات من خلال
ادارة أو متابعة حركة الحوادث
التي فجرها الحدث المركزي ،
ومن خلال الحوار واستيطان
الشخصية المركزية للفضة ،
مما جعلنا ازاء حادثة واقعية
ورمزية مما وباحتها لقراءة
موازية تنطلق من الواقع
وتستفيء بابعاداتها ، لتلقى
كامل رسالة القصة الفنية
والاجتماعية . فقد تابع القاص
بطله ، صاحب البيت منذ أن
هزته مفاجأة تصطم زجاج البيت
وتعمل فتح أبوابه حتى يأسه من
حل للمشكلة مرورًا بمساعيه
لدى الجهات البلدية ومعاولة
اصلاح ما يمكن اصلاحه ..
مما منح قصته ساطعة وتلفائية
فالتقنين ، لكنهما تفرغان دائمًا
برؤية ثالثة لحركة البطي بين
نسج العلاقات المحيطة به
والتشكيك بأشياء غير التي
يرونها - فالقصة مكتوبة بلسان
المتكلم - وسنرى أن الراوي
ليس إلا انسانًا يرواه قدره
محاصرًا بخطر وشيك وسط
تحلل الآخرين من مسؤولياتهم
وعدم ميالاتهم بما يهدهم وأسرتهم
من مخاطر لا يجهلونها بل على
المكس يتخذون من محته تلك
موضوعًا لتندرهم رغم انها قد
تحل بأي منهم بهذا الشكل أو
ذاك ! ولن تنتهي مساعيه على
أولى الأمر إلا بقرار يصف
المحتمة ثم لا شيء إلا الأمر
بمغادرة المنزل حفاظًا على حياة
الأسرة ! اما أين تذهب الأسرة

لتلك الأصدال التي تقوم على
حدث يمكن أن يتكرر ويمكن
أن يفسر بأحدى تلك البديهيات
المتخلصة من التجارب
الانسانية . فالحدث الأساسي
في القصة يتركز في تسرب مياه
جوفية إلى أسس قصر كبير مما
يجعلها أضعف من أن تحمله
فيأخذ البناء بسالهسوط
تدريجياً .. وكما في هذه
الحالة تقرر الجهات الفنية
إخلاء القصر من سكانه ! وهو
حدث أصبح مع تكرار انهيار
المباني لسوء التنفيذ أحد
المشغولات الصحفية
المذكورة . غير أن القاص فؤاد
قتنيل استطاع أن يشرح قصته
بدلالات لم يعد البيت معها
بيتًا ، ولا صاحبه مجرد مالك
يحز بملكه عذر فاضر .. بل
واستطاع ذلك دون خروج على
الدائرة التي يتحرك فيها رد
الفعل الواقعي على مثل تلك
الحوادث ، مستغنياً مما يمنحه
البيت كأموى أو مكان للسكن

هيئة السيف

رواية : فؤاد قتنيل

عرض وتحليل

فاسم عبد الأمير عجم

لكثرة ما تكررت ، أصبحت
بعض التصاروب اليومية
وانمكساتها في وعي الناس
أمورًا بديهية .. كالقول بعدم
صلاحية الرمل اسماً للبناء ،
أو القول بحتمية الانهيار لخلل
في الأساس وهكذا . وذلك
البديهيات تحقيق من فرص
التعامل مع المديد من التجارب
الانسانية شيئًا لدخولها دائرة
المعتاد واليومي . لكن الفن
يقبى من ناحية أخرى ، يقدر ما
يتوفر له من بظفة واقتان ، قادرًا
على إدهاشنا بما في تلك
التجارب نفسها ، أو بعضها
خاصة ، من طاقة على الإيحاء
لما تستوعبه من أمكيات رمزية
أكبر من أبعادها المعتادة كلما
أضيت من زاوية جديدة .

ففي قصة (السيف) التي
كتبها فؤاد قتنيل وأصدرتها
الهيئة المصرية العامة للكتاب
عام ١٩٨٤ كرواية ضمن
سلسلةها « الأبداع العربي » مثل

١٠
١١
١٢
١٣
١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠
٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢
٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨
٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦
٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣
٥٤
٥٥
٥٦
٥٧
٥٨
٥٩
٦٠
٦١
٦٢
٦٣
٦٤
٦٥
٦٦
٦٧
٦٨
٦٩
٧٠
٧١
٧٢
٧٣
٧٤
٧٥
٧٦
٧٧
٧٨
٧٩
٨٠
٨١
٨٢
٨٣
٨٤
٨٥
٨٦
٨٧
٨٨
٨٩
٩٠
٩١
٩٢
٩٣
٩٤
٩٥
٩٦
٩٧
٩٨
٩٩
١٠٠

الذي شهد تاريخه كله ، لكنه ازاء الاحباط أو التثبط الذي يواجهه يضطر للتفكير بمنزل بديل ثم يحاول البحث أيضاً . وتلك صورة من صور تزييف الارادة البشرية .

حتى النافس الذي كان يتطوى على ثراه يولر الاثران النفسى والاحساس بالانتماء ، يقل على المحاصر في محنته وقد لبس لبوس السخرية من عجزه عن تحويل القوة أو صدها محققاً مرارة السخرية التي كانت تتحول إلى مواجهة كتم هيلت صورة الجدم مع المحافظ لكنه لا يملك ازاء تلك المواجهة إلا الهروب بصورة الجدم والقصيدة القديمة المكتوبة بدماء الذهب حرساً على جلدوره من التحلل تحلل الاسس المرضية لملء يتواصل معها ثانية .

والحق أن هذه الوقفة ازاء نص القصيدة القديمة وصورة الجدم كانت إحدى وسائل تأكيد رموز القصة ودلالاتها ، ولعل قراءة متأنية للقصيدة القديمة توضح متناهيته للقصيدة التي تبرر بسالبها إلى الهادوية (ص ٤٦ - ٤٨) . حيث التحدى الذي يجعل الحقيقة هي الحياة بل هي الأفضل !

وإذا كانت القصة بذلك قد وضعت محنة يطلها فقد تجاوزت ذلك إلى اتخاذ موقف من نفس الطريقة التي رسمتها تلك المحنة ، أي متابعة البطل وهو يتحرك في دائرة رد الفعل مركزاً على صورة ما يمد هبوط السقف محملاً إيانا قراء مسؤولي المقارنة والمثل في صورة ما قبل الهبوط ليتحدد الموقف ..

فقد انتقل الراوى وإسرتة ، ازاء الاصرار على البناء من البيت والسعى لإصلاحه ، من ملامح الميث في عصر الكهوية إلى ممارسات وطرائق الميث في عصر الغلام ! نجد للميمات الكهوية تعود الأسرة

إلى مصباح الكروبيون حيث لم يمد البيت صالحاً للتأسيات الكهربية (ص ٤٩) ، ويمد الاستعانة بالدوش يضطر إلى صلب الماء بكوز من الصفيح !

اتها ردة تخلف كما نرى ، وهذا مفتاح موقف النافس . انه يقرن الانهيار الاجتماعي بالرده حيث تصبح محنة البطل مجرد مسخرة لزملاته وسامية للتعذر منها مسخرة أكبر مستغلين كل قدراتهم على الضحك والاضحاك ، ويدرور الوقت أصبح الأثر لا يتبعهم في شيء . وهذا هو حالهم في كل ما يواجههم من مشكلات أو أحداث « ص ٥٠ . وليست تلك السلبية سمة الناس فحسب وإنما هي سمة المؤسسات والمنابر أيضاً . فلا الصفيح اهتمت ولا المساجد ولا الكتاكلي التي اشكت لها البطل ولماذا يغيب العلم اذا هبط سقف أحد المنازل .. وحتى أولئك الذين اهتموا به نصعبه بالبحث هن بيت غيره في بلاد الله الواسعة » ص ٥١ وهكذا يتكهن الغريب بالصمت تكن قلبه بفتح يمامت سوداء حيث نفع الإنسان إلى صليح الغربة هي حصيلة التحلل من المسؤولية الاجتماعية وحيث تتحول بقلعة الانسان الذي لم يستهن بالخراب إلى سجن كبير وإلى منبع للفرح والمتعصب لأنها صرعة في واد ملامح الآخرين يلوكون الاسترخاء والاستسلام ، وهي صرعة أثر النافس ان يبرع عنها بصورة اقرب للشعر (ص ٥٥ - ٥٦) وكثيراً ما كانت الحاجة للبرح شعراً هي التعبير الأكثر ملائمة للراوى من محنته وفقرته .

والحقيقة ان كثافة الشعر وروحه كانتا مليحاً للراوى كلما عاد إلى نفسه بعد جولة من جولات الخابيه بحثاً عن حل مما أبهى جوهر القصة القصيرة هو المهيمن على (السقف) رغم ان المؤلف سمىها رواية .

لاسيما ولأنها استمرت استكثافاً لدواخل نفس بشرية في مواجهة معيشتها بالأهمال والتجامل . حقاً انها ، أي القصة ، اشارت إلى ما يحيط بتلك الذات المحاصرة ولكن من خلال تأكيد المحاصر نفسه باستكثافاً دافئز إضافية في الانسان المحاصر مما جعل استكثافها دوراتاً أولياً متصاعدة حول محور واحد تتميز ملامحه في خاتمة كل دورة . وشيئا فشيئا تتضح مفارقة مرعبة تكون هي والشكل اللولبي ينادى القصة ومصدر اهتمامها صموداً وهبوطاً . فلا التاجيد الهلالي يندب غوص البيت في الأرض وتراجع الاهتمام بخاطر ذلك على الأسرة ركوناً إلى المصير ونهياً من المسؤولين . والاتجاه الصاعد ليس إلا قلق البطل وتصميمه على الهبوط حل لكن مصدر الرعب ان الاتجاه الهلالي يستمر هبوطاً بينما لا يمثل الاتجاه الصاعد الا هلياناً يلذب بالروح يندباً وإستعداداً من الحسل المنتشود ! وما بين قطبي الانجاسيين يكتسبا نفس مفردات تلك المفارقة في كل دورات القصة أو مشاهدتها مكونة جواً من الصراع الذي يضمن حضور القضية الأساسية حتى صفحة الختام ..

للمفارقة في قرار المجلس اليلدي بإغلاء البيت التي يقوم على الحصر على حياة ساكنيه ، ولكن أي حياة يثبت لمن القلق من ماضي مطروفاً في الوقت ذاته من ملامح عصره ونداءاته ؟ وهل يستطيع ان يحفظ حياة من يرى مسؤوليته في تشخيص الخطر فحسب ! المفارقة الأخرى تجيب ان تسلاواتنا هذه .. فقد جاء الحل الذي اقترحه المجلس اليلدي بوضع أعمدة جديدة لمنع البيت من الهبوط ليزيد من تعقيد القصة التي بقيت للأسرة دون ان تتجس تلك الأعمدة في إقبال الهبوط ! وإنما على العكس ازداد ممدل الهبوط

والغداً الحديد كما يرفض الجسد الحي الغريب الدخول ! (ص ٦٦) إذ ماذا يستطيع الحديد أن يفعل ما صامت عوامل السقوط تشد البناء كله إلى الهوة لأنها هي الأساس ؟ لا شيء إلا زيادة ثقل المحنة فكان الحديد هنا كناية عن تناقص الفراغ المتاح للأسرة حتى لم يمد لها يمد وضع الأعمدة إلا دخول البيت زحفاً على أربع ١١ وكان ذلك المفارقة لم تكف فيأبى المجلس اليلدي ليعيق لها المزيد بقراره اخراج الأسرة من البيت باستبدال القنابل المسيلة للدمار ! (وطبقاً حافظاً على حياتها) فيكمل المكابرة البيروقراطية التي تحاول نفى الخطأ بخطأ جديد ! وهل غراب الحياة الا حين تظلمها هذه المكابرة نفسها ؟

وكالبحث الذي يستوفى حجج بهتة تأتي دورة الغروب الأخيرة تصعيداً للبحث عن أية قوة أمل ما دام حب الحياة يقاوم وفوق ، فيأتي الحل هذه المرة من تجربة أخرى .. ١٢ اقترح صهر البطل ، وهو استاذ في جامعة كاليفورنيا ، هدم السقف وبناء بيت جديد ووضع التصميم اللازمة لذلك ! غير ان الحل لم يكن الا تضللاً خادماً إذ كان السقف صعباً على الهدم !

أما لماذا ؟ من اين له تلك القوة ؟ أهذا ما لا يوحى به القاص ولا يفتح نافذة لتفسيره الا اذا تخللنا رموزاً لغضائمه البناء الاجتماعي الذي لا تهدمه جهود فردية مهما توسمت بنتهايت حديثه ؟ فما الحل ؟ كانت مشورة الاستاذ ان يترك السقف يكمل هبوطه ليكون أرضاً مستقرراً للهدم . لكن ذلك استمراراً للحمية بشكل جديد فقد أصبح عليهم مفارقة ما بقي من البيت من ساحة بعد أن انضمت شكل الرحم وأهل البيت عاودوا أجنحة

١٢٠
١١٠
١٠٠
٩٠
٨٠
٧٠
٦٠
٥٠
٤٠
٣٠
٢٠
١٠
٠

فيه تنفض بقدر ويتحرك بقدر (ص ١٨) ! ضادروا إلى الحقيقة وهم بذلك كمن يتزعج من الرحم حارياً فكان انتظار نهاية الخراب استمرار للمرى وانقطاع عما بقى من مجلور الاحساس بالذنب الذى يولفه الانتماء إلى حزمة من الذكريات نفوس فى الوحى كما الاصله ! لانه انتظارا للمجهول ! ملما يولد الانسان ليبدأ شوط المجهول . لكن المهم لم يتزحج فقد توقف السقف من الهبوط !! نعم هكذا ! لما لم يدم على اساس ليست لسلوكه قواعد يمكن التخطيط على ضوئها ! ان توقف الهبوط عوده لتأكيد خرابه البناء الهجين ..

لا يبقى ناقصا ولا يهيم بسهولة !! ثم يتوقف بين الهبوط إلى الهاوية وبين الاستقامة ويبقى الانسان مبتلى بذلك البناء ورحبه ! والبناء هنا مقيم بفعل مشورة من خارج التجربة ! بل لعل المراهقة على تلك المشورة بالتقل يزيد المصنة تقلا ! ان يحصل الخيبة

وهائل اليأس ! فكيف وقد توقف الهبوط على ثلاثين ستيترا من الأرض ! فلية مسألة هذه ؟ لعلها حقيقة ما يفصل بين الأرض الثابتة والبناء الاجتماعى السلى . يطرده الانسان . أو لعلها أيضاً (قائمة الحلم بخلاص تحمله مشورة لا تتوصى متاعل التجربة ، بل هو الوحى الذى يورث المهانة ! أدركت حجم المهانة لمصقت على الاحلام الهشه ص ٨٩ ويشد الغربة . فقد عاد صهر الراوى إلى جلمسته عاجزاً عن المشورة وتركه الجميع لمصته الا ولديه .. بشاره لمل بجمل آخر ..

ولا شيء مستحيل كما يرى جمال أحد ولدى البطل ، بل لابد فى حلم السقف كما يرى مجلى ولده الثانى ، وكما يتفان على ذلك ! وهو خلاصة تجربة الناس المعاشة .. مادام الاساس مختلا فلماذا من حلم البناء ! وهون ذلك ليس الا وهماً أو هو الكذب فى صورة الحلم إذ لا يمكن البناء على

سقف معلق فى فراغ .

وبتلك الوقفة عند رؤية الجيل الجديد تنفتح القصة أو تشير إلى أفق المستقبل وتضاه مرة أخرى كل ابعادها السابقة التى توزعت على سرد القصة وحوارها ومتولوجيا الداخلى وكانت كافية تماماً ، وقد أصبحت جزء عضواً من البناء القفى ، لأن تحمل وتوصل رسائلها دونما مفتاح خارجي كذلك التى وضعتها القاص اقتباساً عن أعمال فكرية أو فنية فى مدخل كل مشهد لتوحى بمضمونها أو مضمون الدوره اللاحقه . فقد افتتح المشهد الأول بمقتطف من مسرحية هنرى السادس لشكسبير ليوحي بأن الاقتحار أصمق مما قد يظهر .. وفتتح المشهد الثالث بمقتطف من مسرحية الحلاج لعبد الصبور ليوحي بأشدنا الحصار . ومن (جتر آتش) اقتطف مقتطف المشهد الرابع عن هزاه الأشجار ليوحي بتقل الحديد الذى رأينا قلته فى علاج مصنة البطل .. وهكذا .

الكاتب بين التجربة

المعاشاة فى القرية والابداع

الليل الرحم قصص : محمد روميث

عرض وتحليل : حسين عيد

لقد كان على القاص ان يثق بادواته مادام أنثى توزعها لتشكل الصورة وموجباتها . فقد اعتمد ضمير المتكلم أسلوباً للمخاطب لينجح البطل حرية البرح واقتناص دواخل نفسه والنظر فيما حوله .. حتى اننا نعرفنا عليه من خلال لحنه وحجود رؤيته وحركة افعاله دونما تقديم تقريرى يتولاه القاص ، وبذلك ازدادت قصته كثافة وأضفت عليها لهنه بظلمها للخلاص ابعادها المشدود المتنازع مؤكداً ان القصة القصيرة قادرة على استشراف أبعد الأفاق والقاط أصمق الرهبات حتى لو استكثر عليها كاتبها ذلك فأسماء رواية .

أجل .. فالسقف قصة قصيرة بيثة وتكتيكاً ، وان استطالت فلكى ترك اسنانها المتوحد بدلى بالمانته كاملة عن غريته وحصاره بعد استفادته طاقه الصبر والحلم بينما كانت حلقات الحصار تضيق عليه ، وهى الساعات منعت القصة طولها .. وابعادها أيضاً .

كيف تم تشييد جاتى هذا البناء القفى ؟

وإذا كان الكاتب بهذا الثراء القفى ، فهل يوجد فى ابداعه ما يشتر توقفه عن الكتابة ؟

التجسم المرئى لابعاد المكان :—

شاد محمد روميث بناء قصصه القفى على محورين اساسيين اولهما

مجسوته القصصية الوحيدة « الليل .. الرحم » ، حين لَمْ فتا مركبا ، احتوى فى جانب منه على باتوراما مجسمة لابعاد المكان الخارجية فى القرية بأفق تفاصيلها ، وكشف على الجانب الآخر ، رؤيتها — دائرة الحياة (الداخلى) المحزنة لبشرها وما يتمثل فى نفوسهم من الفكر ومشاعر ، يملأوا فى النهاية رؤيته لمحبة الانسان على الأرض بشكل حلم .

كثيرهم الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى أعمالهم الإبداعية ، لكن قليلا منهم من خاص إلى أعمالها بصنق ، ملتصحا بترابها وطبيعتها ، متجلا كل ما فيها بوله ، حتى قبلة القرية عاشقا متما لها ، فليست عليه نعمتها ، ولتحت له مكتون اسرارها ، ليترف منه ما شاء له الهوى .

من هذا النوع النادر من الكتاب ، كان محمود روميث فى

التجسيد المرئي، أو الحضور القوي لأبعاد المكان الخارجية في القرية أدق تفاصيله، ساعده على تحقيق هذا التجسيم عدد من العوامل هي: الوحدة لفضية المتكاملة لقصص لمجموعة، الاستفادة من فنيات الفن السينمائي في تقديم زوايا الرؤية والاعتماد على الصورة، توظيف لغة بسيطة، سلسلة، ذات أموس هائل مستوحى من فردات البيئة ومن خبرات ميشية واسعة بالقرية، مع هم واع لطبيعة المكان، استيعاب كامل لطقوسه شعائره وعاداته وموروثه شعبي.

وسأتناول كلا من هذه محاورا بل بشيء من تفصيل.

وحدة الفنية للقصص مجموعة:

جاء اختيار الكاتب لقصصه سبع التي كونت المجموعة تيار موقفا، لأنها شكلت فيما لها وحدة فنية، تكاملت فيما لها، لتبعث الحيوية في حياة قرية معينة بذاتها، هي قرية تليانة)، وتشيد أركانها بمختلطة بسيطة متناهية... أنها ماطة الفنان التي تظهر عمله نوبا تلقائيا، لكنها تخفى رماها جيدا شديدا، أنها واقعية تناول، التي تفتح القارئ بالمهارة في تقريب الحقيقة لطبيعة للأشياء إلى أدنى حد يمكن بواسطة الكلمة أو صورة^٢ حتى يبدو بأن ما تقدمه نصص هو الحياة الحقيقية في قرية، فهي تقدم الجزء لتوصي الكل، حتى يبدت قصص مجموعة في - في النهاية -

وثأتها نص واحد طويل، تعلمت فيه زوايا تناول.

تعدد زوايا الرؤية:

استفاد محمد ورويش من تقنيات الفن السينمائي في خلق حضور قوي، أو تجسيد مرئي لأبعاد المكان، من خلال استخدامه لتعدد زوايا الرؤية ولن المونتاج أو القطع والانتقال الزماني والمكاني، في تقديم مشاهد متتالية تعتمد المشهد (أو الصورة) وحدة للبناء، وإن جازوه أحيانا صوت الراوي التقليدي مطلقا أو معلقا على الأحداث. والأفئلة صليدية سألرخص لبعض منها من لغة والتشديد من الألق الفردي.

تبدأ القصة بمشهد التفتحي لحقل الوسية في الظهيرة من خلال لفظة صليدية... ثم توارى الجسيم...

كانت تسمية الشمس، فصنع الحقل... حقل الوسية الواسع، فرنا كبيرا، يشوي ما به من ناس.

من بعيد... من حيث تلتقي السماء بسفل القطن... تلبست رؤوس الشجيرات... تتوج اللوزات المتفتحة بلونها الأبيش الشافر، يبدو للظن بحرا... كبيرا صليديا... يغطي الزيد صفحة ماله... (ص ٧)

هذه اللفظة البعيدة تبقى على العلاقة بين الناس وما يحيط بهم، وهي تصور من سافة كبيرة وتستخدمن أيضا كإطار شخصي لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا السبب تسمى أحيانا (اللفظات المؤسدة)^٣ وهي هنا تترس لمعلقة أساسية تسود ظلية قصص المجموعة، وهي اضطراب الوسية من أجل لفظة العيش، وهي لفظة موجبة فهي تمثل حقل الوسية، وكأنه فرن يشوي ما به من ناس، حتى غدى قطعة من الجسيم (جسيم الاستئصال البشري) من ناحية، لكنها من

ناحية أخرى تبرز من طيات هذا الجسيم، محصول القطن المنتج وقد تحول بشكل جمالي إلى بحر صليدي يغطي الزيد ماله.

على ذلك (قطع)، وانتقال إلى مشهد آخر، عبارة من لفظة كبيرة (مقتلعة من المشهد السابق) لوجه بطة القصة «ست أبوها».

... وابستمت «ست أبوها» وهي تتخفف من الخرق التي تلقها فوق رأسها وحول رقبها عزلة أشعة الشمس من أن تحيل وبهجها التفاحي البشوش، قطعة لحم... «...»

إن اللفظة الكبيرة (تضخم حجم الشيء، مثاث المرات فاتها تميل إلى رفع أهمية الأشياء، وتوصي في الغالب بمغزى رمزي) والمغزى هنا سطوح فيما بعد. لأن «ست أبوها» تتحالف على جمال وبهجها من أجل «أبراهيم» وعندما تنقده بعد ذلك، قلن تهتم في نهاية القصة بالحفاظ عليه فصرقه الشمس كما أن ظهروا وبهجها «التفاحي البشوش» يوصي بالاكبال على الحياة، والتطلع المتغلب إلى المستقبل.

قطع، ليسع المشهد ويظهر إبراهيم داخل الكادر في لفظة متوسطة... «...» وأطلق إبراهيم تمل ملاحه البنية... ووقف بينه على عديها المتوردين.

قطع، ليسع المشهد ويظهر إبراهيم داخل الكادر في لفظة متوسطة.

... «...» وأطلق إبراهيم تمل ملاحه البنية... ووقف بينه على عديها المتوردين. — ست أبوها مش للزيط بالوالد... «...»

هذه اللفظة التثائية بدلت «كطريقة لتأكيد سيطرة شخص على آخر، فظهرت مشاعر إبراهيم تجاه «ست أبوها» بما يفوق للانتقال تلقائيا لحديث نفسه معجبا بفتاته وبأنها لم تخلف لشفاه اللطيف، وبذلك تكون هذه اللفظة تعبيدا - متعلقا - للانتقال مباشرة إلى الحلم بالزواج منها: — قطع، محتاج مكاني، أي

الانتقال من المكان الحالي إلى مكان آخر: «وأما بكوت في داره... كنتها وجيزا من الحارة... ملأت البلاص من التروعة ووجعت في يدها حزمة حيا بحر... مطر... تقربه إلى الله».

— قوم بأبراهيم الشمس علو الغنى. — ياشيخه سيبي شوبه. — وحيا سيدي في التون م اسيك... «...»

هذا المشهد / الحلم يتداهى متطابقا عند تطلمه إلى حبيبه ليرامها في بيت الزوجة المرفوب، تلبس بهاها المنزلية ولدايه.

لكن الواقع يعود قلبا بألم، ليطعم الحلم، بمشهد آخر لللفظة لرية.

واستعرضت يثاق إبراهيم شجرتا قلن تباكرت لروحه... شق طريقه وسط الأخصاب المتشابهة... أصح اللسع ونظف دم صائرة قاتية... متجمعة على ركبته مسح الدم بقطعة قلن دسها غلعة في حبه... «...»

كل هذه المشاهد المتماثلة، ذات اللقطات المتنوعة، لجزء من صفحة البداية لقصة «التشديد من الألق الفردي» تصور بشكل متنح حضورا موجسا لجزء من واقع القرية، مستفيدا من تقنيات الفن السينمائي.

مثال آخر لتأكيد هذا المنحى، من قصة «طرح المجد» التي تقدم شخصيات إيهام الماضى، كسيل لمجد هابر، لفرض مبادئ زوجه ورفلي القرية، عاجزا من التواصل مع أي منها، للفظة زوجه وتاميل، القرية كمن به (الطف)، فقر رايه على الانتقال من القرية بإحراقها، فيكون الألام التي في هذه القصة / المشهد والرجل واقف فوق سطح المسجد المحيري. هنا تكون زاوية التصوير هي لفظة (نظرة الطائر) التي تشتمل على المشهد وصورا

من فوق الرأس ، فهو ينظر إلى القرية ويوتينا من عل ، وهذه اللفظة تمكن من التصحيح فوق المشهد كآله متكاملة المنظمة . في الواقع توصي اللفظة بقراءة بالمصير والقدر المحتوم . الناس المصورون يظهرون بصيغ النمل ثنائين وفي قبضتها تماما .

هذه اللفظة مناسبة تماما للحالة النفسية لبطل القصة ، الذي يشير بنفسه متكامل المنظمة فوق هؤلاء الفلاحين (التالبيين) — كما يفكر بهم — وأنه يمتلك مصيرهم بيد لآله قرب إخراج القرية .

توظيف لغة بسيطة :

اللغة هي أداة الكاتب المبدع في مجال الأدب الذي يعتبر الوسيلة لتحويل التجارب والتجارب نفسها لا تحدث على صورة الفاظ ، وتجارب المؤلف يجب أن تترجم إلى الألفاظ التي هي رمز لها لكي يستطيع القارئ أن يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب ، ولي كلاً الحائلين لأبد من تخيل تلك التجارب .

- ١- لغة قصص محمد روميش لا تامل إلى التائق للغوى ، بل هي لغة بسيطة ، سلسلة تسمى
- ٢- انشاء الكاتب لقرينه ولناسها
- ٣- البساطة ، وكان منطقاً أن يتكسر هذا الانكسار في استخدامه لغة
- ٤- حياتهم اليومية مضخمة بقدراته الفنية ، لتنتج مبرة من عالم القرية لحداث مفرداته دقيقة
- ٥- واضحة ، مركزه مشحون ، موجزة تمتلك في تنابها ثراء
- ٦- امتداد طيفان الريف ، وتستلهم مجاميلاتها من أروحية واقع القرية .

دراسة اللبنة في هذه المجموعة تحتاج إلى بحث كامل ، لكنني سأكتفي بإلقاء بعض الأضواء الكاشفة على أهم ملامحها ..

- ١- الشمس هناك على مدد الشوف ، كحفره ملؤمة بالألوان المتوهجة .. وهي لتسريها
- ٢- تستطيع — كما يقول حم زلتى — أن تحفظها يدك .. إيو

قردان عائد ، ليقضي ليلة فوق أشجار الجسيم المجوز حول قريتنا ، جماعات ، كآواب القماش الليلان تحملها الرياح في الحقل ، خرج التاموس ... (ص ٤٣) .

انظر لهذا الانصاح القوي المتصغير لصفة « الليلة الجلية » وبالكلمة / الاسم « الشمس » ، ثم التوقف عنهما مستوحاً هناك (وكأنها ليست أي شمس ، وإنما شمس محددة ، متفرقة ، في موقع معين) ثم التوقف ثانية ، منها — موقفاً حواس القارئ — ليستطرد — بعدها — منها إيقاعاً متصاعداً وعلى مدد الشوف .

انظر لهذا التتابع الموسيقي ، المتنامي ، بحرسه الهادئ ، التابع من نيت القرية . أنه لم يقل « على مدد النظر » أو « على امتداد النظر » بل قلنا مباشرة إلى جو القرية ، ليكمل (أحياء) المعنى بتشيية مستمد من البيئة ، حين بدت الشمس وكحفرة معلومة بالألوان المتوهجة ، ثم يضيف إلى هذا التشبيه تشبيه آخر يؤكد قربها الشديد أو هو يبالغ في تقريبها كعلة أهل الريف — بانك يمكن أن تحفظها يدك . وانظر أبداً لاختيار فعل (تحفظها) لانتا تتمتع جميعاً لو تملكها أو تقتنصها بمعنى اصبح .. ثم يضع الكاتب نقطتين ، ليبيح للقارئ أن يربط خلالها قليلاً ، ليتقبل بعدها في ملمع آخر داخل إطار تسمى الصورة عن إيو قردان .

ويجب أن يلاحظ القارئ أن كافة تشبيهات محمد روميش ثابئة من البيئة القروية كمشهد « إيو القردان » الذي شُبهه بالقراب القماش الليلان التي تحملها الرياح ، ولا يفتوتك تكرار كلمة « جماعات » التي تعطي إيقاعاً حركياً ، كحركة للطيور خلال طيرانها أو حركة تابع المواجه .

تفسر هذا الملمع بتجده عندما تفكر إحدى الشخصيات بيوت عائلة السوالم « التي سمع من أيو

أنها قتلت كالكبات الشيطاني ، (ص ٥٤) .

هنا تشبيه يوحى بعدم شرعية بيوت عائلة السوالم ، وأن تراهما قام على غير حق . وأنها احتلت مكتبتها في القرية دون استحقاق أو حق ، تماماً كما الثبات الشيطاني الذي — يبرز قبيلة دون ميراث ، ودون أن يضع أحد يده أو يمهده للارض ، وأيضاً يحتل مكاناً غير مناسب .

كذلك يكون منطقاً على كاتب هذا حاليه ، وأن يكون حوار شخصياته ينش مفردات الشخصيات الحية ، بعد أن اعلم فيها قدراته الفنية من تكتيف وتركيز ، لأي إيوار في النهاية معبراً عن الشخصيات ، يأتها فيها دققات حياة ، نظرة متتالية .

وأورد هنا نموذجاً واحداً من كثير ، حين يتحاور حيوزان من قصة « التلشد من الأفق الغربي » وهما حوار رفيق إبراهيم في أزمة موته في القرية « وست أويها » الصابرة ، التي لم تتزوج بعد موت عشيق صباها إبراهيم .

يقول لها حوار « تب رضى نفسك شوية ..

— ياواد ياواد .. الراحه بعد لقا الله » (ص ٢٩) .

حوار موجز ، حى ، مؤثر ، ولا تفسر جملة التلام « ياواد ياواد » وهي تخاطبه رغم أنه حيوز ، لكنها إحدى لآزمات إعائى الريف التي تواتب لها من اكتشافاتهم (الذكية) فيها وشعها بلها ، أى كأنه كشف ، ثلثت نظره إلى أهميته ، مظهره في الوقت ذاته خبرة الحيوز الـ (واد حواد) ازاء خبراته العميقة بالحياة ..

فهم واد لطبيعة المكان :

لعل حياة الكاتب العرضية بقرية تلبانة ، وما اكتسبه من خبرات عميقة للحياة فيها ، إضافة إلى انتمائه وحيه العميق لها ، كانت وراء إستيعابه

الكامل لطبيعة المكان بكل ما يكتشفه من عادات وطقوس وشعائر وموروث شعبي . وهو كقفل — أو كان عاملاً هاماً — في بحث المكان حياً في تشابها قصصه ، وكان سنداً أساسياً تبورها ..

الابعاد الجغرافية للمكان :

التي ساعدت على تجسيد البناء الطبقي الحاضر للقرية وإبراز ماضيها ، حيث كانت بيوت القرية محصورة بين المصرف السنطلي وبين السراية (المهجورة) لعملة الناظر وقضبان محطة السكة الحديد ومن الناحية الأخرى بيوت حيلة السوالم ومحل الوسيلة التي يعمل به الفلاحون أجراء ، وهناك جامع القرية المشترك إضافة إلى مقام سيدى فى التون .

هذا الموقع الجغرافي يعبر بين السراية وبيوت الفلاحين ، حين يقول « السراية البنية الخرافى » المتحول المنسرب الحلى ، يلق غالياً وحده ، ينشأ حوله وتعمد دور الفلاحين .

أنها السراية الماضى تلقى بظلالها الحزينة ، الكتيبة على دور القرية التي تتناثر على أطرافها ، مشكلة عبوة لمن يعتبر ، حين تحكى تاريخ مفتشين أحولها يوماً بكل جلاء وجبروت ثم كان مآل مجدهم إلى زوال .

وعلى الجانب الأخرى يتصب الماضى ممثلاً في حيلة السوالم (وكناهم البديل لاستبدال المفتشين) حتى أنه من أصاب القرية وباء مرض ، أقامت حيلة السوالم حاجزاً حول نفسها ، حتى الجامع المشترك هجرت ، حارل نفسها من بيوت الفلاحين التي استشرى فيها الوباء حاصدا إياهم بالمفترات .

طقوس وعادات السكان وموروثهم الشعبي : تجيش التصور القصصية

يمش داخل دائرة جهنمية حزينه ، مليئة بالقرى والمعاناة وهو يتقبلها مؤثما ، مستسلما ، صافرا كما فعل اجداده جميعا لسنوات خلت . فإذا عن لأحدهم (توليف) في قصة طرح المجد) ان يرفض هذا الواقع ويساوم الخروج من دورته المظلمة ، مستسكا بأصله العريق ومضاهيه التقليد ؛ يكون مآله الجنون ، والوجه الآخر المقابل لهذا التوخي هو (نظرية في قصة عين الحياة نظرية) فهي « بلا اصل بلا فصل ، وبلا حكاية ، شيت في دار جابر القدي .. اما كانت قبلها عاتمة في دار جابر القدي . لم تر لها ابا .. ولولا ان اسمه منشور على ختمها ما عرفت اسمه ولكنها تعانى الامرين من زوجها ومن واقعا القارى ، ورغم ذلك تناضل باصرار من اجل لقمة العيش وتضطر إلى ان ترضع للقاء جنسى هابر من اجل توفير ثمن كيلة قمع ، رغم انها ترفض افراء أسر لممارسة الجنس من اجل النضمة وتندلع من زوجها وهي في النهاية — تعى اهداء واقعا جيدا . فهي تكرر « قسمتي كده ، وتقبل به (يزوجك) كما فعلت من قبل « ست ابوها .

● ان ، لايد ان يساوم القارى ، هل هناك ثمة مخرج — منطقي — من هذه الدائرة الكابوسية ؟

● قد يبدو المخرج في الاختيار البديل ، الذي كان مطروحا في تلك الفترة الزمنية — فوئها لم يكن المصريون قد عرفوا بعد الهجرة ، والاختراب بالعلم في البلاد العربية الشامية — في رفض حياة النهار (الكذ والتصب) والاندماج في حياة الليل حتى لا يندو اربا وكأنه تمرد فردى على واقع صعب ، لكن لهذا الاختيار متابعيه ايضا فرجال الليل ، في النهار يحملون بسلاحيهم عليهم .. . الباحثون تفت لا تطلق الرصاص .. انهم في احلامهم اضعف منهم في واقعهم .. في الاحلام دائما —

يسمحهم رجال الامن مريوطين بالحيال .. نهارهم مقبض مخيف بالاحلام دائما — يسمحهم رجال الامن مريوطين بالحيال .. نهارهم مقبض مخيف بالاحلام .. (٨٩ ، ٩٠) .

انهم هاربون دوما من السلطة المدنية ، مسريين بقدرهم الغامض الذي لا لك منه حتى في احلامهم .

فهذا العمل ايضا محكوم عليه للفشل قس قصة « كل شيء حقيقة » — يساوجه القارى بنشخصيتين راسيتين متوازيتين (ايضا) ، هما « حسن » (رجل الليل الهارب من الصيد من جريمة ما ، يكثر حياته في هذه القرية (أجيرا) و « نجية » (الواحية بواقعا والمظلمة له ، وتعمل أجيرة هي الاخرى) . وحين يلتقيان ، ورغم ابعادهما به ، فهي ترفض محاولة لممارسة الجنس معها ، لكنها يتفان على الزواج بعد ذلك ، فإذا الواقع بقانونه الرسمى يقف لهما بالمرصاد ، فتصبح متزوجة قانونا رغم ان زوجها هجرها منذ سنين طويلة ، حين اغضى لفتاة . ويوجد المخرج من هذا المأزق بالزواج في قرية اخرى ، وبعد عقد القران يذهب حسان للسهر مع اصحابه في ليلة العرس وتنتظره نجية بلا طائل ، لانه لن يعود اليها ابدا ، مقلبا ان يستمر هاربا من مصيره الذي يطارد ه سيقبل ولو بعد حين « ليلخل نموزجا (اللانسان) المدان سلفا بنخطيئته الاولى ، حين يأتي إلى الحياة ساميا إلى سعادة موهره لن يتغلب أبدا ، بينما الموت بانتظاره .

وهي ذات التيمة التي نتجدها ايضا في قصة « الليل الرحم » وان اتسمت المصائر فيها ، لتشمل ثلاث شخصيات متوازية هي « فتح الله » (كما حسان) مدان منذ البداية بجريمة قتل لرجل ليل تائب ، هو لا يندى هل ارتكباها لا (وكأنه الانسان) إزاء عبء خطيئة (الاولى) و

« حاتم » فتلا من ليل القرية ابته بيت فاسد ، تماشى رجال الليل ، وتطلع على مياهم وتعرف اسرارهم واسرار فساد القرية (رجال الليل يخون المبرقات في بيت العمدة) وهي تعجب بفتح الله ترفض مظاهر رجولته الهشة « إزاء ما تراه من جبروت رجال الليل » ، وهي تعيش واقعا يساقطة وتمارس الجنس مع ابن العمدة — طبقا للقواعد الفاسدة السارية — فتكتفها زوجة العمدة وتضعضعها حين كانت تسعى لطرد زوجها متلبسا . والشخصية الثالثة هي « عبد الشاطر » الذي ظهر كنموذج فريد للفلاح الذي يتغنى في حب ارضه ، حتى يعتبر العمل فيها باعته الاول للسعادة وان الارض عنده أهم من أسرته ، وهي ايضا المرة الاولى في قصص المجموعة التي يظهر فيها مثل هذا النموذج بهذا الضج والسطوح .

تنتهى القصة ومصائب الشخصيات ، قد تعددت ، حين يعم ويلاه في القرية فيساقط الحق ، يكون من عبد لشارط وهاتم ، بينما يبقى فتح الله وحيدا .

انها دائرة رهيبة قاسية ، يعيشها هؤلاء القرويون ، فرادى ، كل يعضي في طريقه ، فإذا عن لأحدهم ان يبحث عن السعادة — كما حدث لفتح الله مع هاتم ، ولأبراهيم مع ست أبوها — لمحكوم عليه ألا يتأله ، لاسباب شتى ، فقد يقف فساد الواقع له بالمرصاد (لاكتشاف فضيحة هاتم) ، أو قد يبرز الواقع الخارجى متمثلا في المحتل الأجنبي (الذى اخذ أبراهيم حنوة للمسلم في مشاربه) ، أو قد يضرب القدر ضربته ليكون الحرمان كاملا (بموت أبراهيم وهاتم) .

ويبقى ان الوحيد الذى استمتع بسعادته (كما استمتع ست أبوها باختيارها) هو « عبد الشاطر » الذى اختار الأرض مشوقة

وحبيبة ، وان كان اختياره لن يصممه ايضا من السوء ، ليرعان ما يقضى بجهه خلال الوفاء ايضا .

هنا تبرز قصة « الليلة العجاية » كاستثناء يجب ان لا يعول عليه في تحليل مصائر الشخصيات وفي تحليل الرؤية التي تستشف من القصص ، لانها تقدم لملا جماعيا لمجموعة من الفلاحين تنثر ذات ليلة ، حين يقطع وابور ماء العمدة الماء عن اراضيهم العطشى لرى محصول القطن والا مات عطشا ، فلو تقوا وابور العمدة بالقوة ، لكنهم سرعان ما يهودون في الصباح ليصلونه بالماء ، ويساعدون رى أرض العمدة ، واستكثر واستغرب وتكذب لولا انه قد حدث ، (ص ٤٩) .

هنا تبرز هذه القصة كشناز وسط رؤية متكاملة ، فلهذا الكتاب خلال قصصه ، أو ككل ، أو إمكانية متاحة لم تستغل بعد وسط واقع قاسي حزين ، يقبله الفلاحون بيمان كامل ويستسلمون للقياد بعض متوارث منذ الاف السنين .

الكتاب وأبداه :

قرية محمد روميش هي تجرته الخاصة ، هي غناه الذى يعتر به . هكذا كتب عنها في نهاية الخمسينيات قصتين « التشيد في الاق الغرى (١٩٥٨) ، و « الليلة العجاية » (١٩٥٩) ، وفي الستينات ثلاث قصص « فرح سلامة » (١٩٦٤) كل شئ حقيقة (١٩٦٨) و « الليل .. الرحم » .. (١٩٦٩) .

هكذا تجتمعت لديه خمس قصص من قرية ، شاء لها ان تظهر في كتاب ، فاصدر مجموعة قصص « الليل .. الرحم » في طبعها المحموعة الاولى من سلسلة ادب الجماهير عام ١٩٧٣ (٥) ثم قدم في السبعينات جوانب اخرى عن القرية في قصتين هما « طرح المجد » (١٩٧٠) و « عين العجيلة .. نظيرة »

لم يكتب محمد رويش قصصاً أخرى من قريته، بل كتب عدداً من القصص تربطها بالقريّة وشالح مئته، فهي من هؤلاء الذين ترحّلوا من القريّة إلى المدينة «ولم يكتب من المدينة التي استقر بها إلا قصة واحدة هي الضوء» (يناير ١٩٥٦).

هنا لا بد أن يطرح سؤال: لماذا توقف محمد رويش عن الكتابة منذ نهاية السبعينات، رغم تجربته واتساع حدودها؟

ولماذا حافظ على قصص هذه المجموعة السبع حلماً، ومشروهاً، احتضنته ستين طوية، يصبر أهل القريّة، حتى أتبع له أن ينشر ضمن سلسلة روايات الهلال (عام ١٩٨٦)، فإذا به ينشر نفسه لقصص المجموعة الأولى مضيفا إليها قصتين في ذات سياق القريّة؟

ولماذا حافظ على نفس العنوان السابق، فلم يغيره؟

لعل إجابة هذه الأسئلة تكمن في نفس ابتداء قصص، هذه المجموعة، فبعد أن ارتوى محمد رويش برؤية قريته تجسد حبه في قصصه، وتلك جملها، وتعلق انشائية، وحين اكتملت ابتداء رؤيته الحزينة، بكل إبداعها، للذاكرة الحزينة لأهل الريف، وربما يمتلكه كفتان حليقي من صدق مع الذات، كان لا وحيه) وقد توصل إلى القرار الصغير بالتوقف عن الكتابة، لأنه لو استمر لكان سيكرر نفسه، وهو كفتان صادق يرفض أن يعيد ماسبق أن اكتشفه.

لقد أصبح محمد رويش يعيش في المدينة يحكم ضرورات عمله، لكنه ظل وفياً لحبه الأساسي (القريّة) وحين حاول أن يتخلص من قرار التوقف

عن الفعل الإنشائي (اللاوعي) كتب عدداً محدوداً من القصص عن ارتطابها من القريّة، ولم يجد نفسه في المدينة، فلم يكتب عنها إلا قصة واحدة هي الضوء. فالكتاب في الأساس لا يذع إلا عن حب لذا لم تصفه، قريته الفنية إلا قصة واحدة يتجلى من المدينة؛ لأنه ظل متخلصاً بروحه لقريته، رغم أنه استقر بعيداً عنها، فهي حبه الأول والأخير، ولأن يكون ابتداءه إلا مكرساً من أجلها فقط.

الهوامش:

(١) مجموعة قصص «الليل الرحيم» محمد رويش — سلسلة روايات الهلال — العدد رقم ٤٥٦ — ديسمبر ١٩٨٦ — القاهرة — دار الهلال.

(٢) نظرات في التاريخ الثقافي ص ٣٣٧ — تأليف يوحنا

هويتجا — ترجمة عبد العزيز توفيق جالويد — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٧٢.

(٣) كاتبة الاستشهادات الفنية الضائعة بالقطعات السينمائية مستخرجة من كتاب «لهم السينا» في الصفحات من ٢٤ إلى ٣٩ — تأليف لسوي دي جاتي — ترجمه جعفر علي — دار الرشيد للنشر — بغداد ١٩٨١

(٤) قواعد النقد الأدبي ص ٣٥ — تأليف لاسل ابركرودي — ترجمة د. محمد هوش محمد — طبعة ثانية — دار الشؤون الثقافية العامة — بغداد ١٩٨٦.

(٥) الليل .. الرحيم: مجموعة قصص تأليف محمد رويش سلسلة أدب الجماهير رقم ٢٠ — المنشورة ١٩٧٣.

وماذا عن أخبار الدراويش

رواية: عبد الوهاب الأسواني

عرض وتحليل

شخص الدين موسى

ولقد صدرت — أخيراً — رواية جديدة للغاص والروائي عبد الوهاب الأسواني بعنوان «أخبار الدراويش»، كي تخطو نفس الخطى التي خطتها من قبل وعلى نفس الطريق، عندما قدم روايته الأولى «سلي الأسمانية» وبعدها «اللسان المر»، وهو طريق الرواية الواقعية التي تمايز جراً معيناً ولكنها خاصة في جنوب مصر يصل إلى حد المحاكاة في بعض الأحيان، فأحسنا الأسواني التواصل مع البيئة الأسوانية المتميزة، التي لا نجد ما يمثلها في ألقاب مصر المختلفة، فالأماكن لديه ذات ملامح بيئة تتعدد بمتاح

وتضاريس جنوب مصر، مما كان له أن يكتسب على أبطاله قسماً بالبصرة والصفاء، وأهل المقاصد مثل بيتهم الصافية، ذات الشمس السطوة طوال أوقات العام.

كما نرى أن رواية عبد الوهاب تتعدد المحاكاة ذات الأحداث المتعددة، شيدها كاتبتها على أساس تفاصيلها وتفاصيلها المختلفة، والتي يعرضها مجموعة من الأبطال الذين يتصارعون من أجل الوصول إلى هدف ما، ونتيجة لذلك التسارع، الذي لا يتوقف تتعدد مصائر أبطالها بما يتطوّر من قهر، تعدد في

جدير بالملاحظة أن الرواية لا تزال، هي المثلث المتوج فوق عرش الإبداع في مصر بصفة خاصة، وللعالم العربي بصفة عامة، وربما يستمر ذلك لسنوات قادمة. وليس غريباً أن نرى المغامرة الروائية تتواصل معنا عبر ما يقدحه كتابها من أعمال تحظى بأكبر اهتمام من الجمهور القارئ والناقد. وربما حصول أدبيات الكثير لجيب محفوظ على جائزة نوبل في الرواية أصبح يمثل حائزاً جديداً لدى كتابها من مختلف الأجيال المتواصلة المغامرة للرواية.

النهاية المضمون الذي يرمي كاتبتها إلى تسليده. وعندما تتناول رواية «أخبار الدراويش» وتتناول عناصرها المختلفة، فإننا نجد أنها تمثل ذلك أصدق تمثيل من خلال...

أولاً: عنصر المكان..

يعتد المكان وسط واقع يتي محمد المصباح، للدراويش قرية كبيرة لو بلدة صغيرة تمتد من الشرق إلى الغرب، ويهيمن على كل قسم منها مجموعة قليلة من العائلات، كما يتوسطها

يعرف بالتجمع الأوسط الذي يستوطن فيه مجموعة من العائلات، والتي ينتسب من الصراعات في الرواية أنها ليست العائلات الأثرى، فهم ياجرون معظم أراضيهم من العملة هارون.

ثانياً: أبطال الرواية ..

السيد هارون، يتبع على مقعد العمودية، والسيد يركب التانكو، يمثل العقلة المستترة الرافضة في البلد. الحاج سلامة، يمثل قلباً من أطلاب الصراع، كما أنه أحد سادة البلد و تنمية، هي الأبن الوحيد لعم جبريل المجوز الذي يعمل في أرض الحاج سلامة، وهي أجمل قلة في القرية يعمل الجميع من أجل السيطرة عليها، إما بالزواج مثل العملة هارون والعمدة الجليلي حمدي الأزرق، الذي يريد السيطرة عليها كما سيطر على البلد كلها، فهي محط أنظار الشباب والكهول، وأصحاب النفوذ، مما جعلها محوراً من محاور الصراع في الرواية.

ولقد زعمت الرواية بمجموعة أخرى مثل السيد هاتم أو عم جبريل، والسيد موسى .. الخ، كانوا يكملون المراحل الثلاثية المختلفة في الرواية.

تعدد الصراعات داخل الرواية

يتوزع الصراع في الرواية لمجمل الدواوش، إلى فرعين هاتين: أولهما: يتبدل في عملية اختيار المكان الذي يجب أن تبقى فيه العمدة الإعدائية.

فالمعركة هارون يعمل من أول لحظة حتى تكون العمدة بالجانب الشرقي من البلدة، يجرار أراضيهم جميعاً أنه سيتبرع بقطعة الأرض المجاورة لبيت

كي تقام عليها المدرسة، بينما سكان البر الغربي يحاولون إقناعه بسلامة منطقة أخرى توسع البلدة بالتجمع الأوسط، وهي منطقة تمتد قرية لجميع أولاد البلد الذين سيأتون إليها من جميع أطراف البلدة أثناء تعليمهم للمدرسة أو حوزتهم منها كل يوم، واتفق الجميع على هذا منذ البداية.

وثاني فرعي الصراع يتمحور حول شخص نعمة، التي ظل العمدة يحاول الاستئثار بها لنفسه طوال أجزاء طويلة من الرواية، بينما مثلهما مع السيد هاتم الذي يحبهما ولعبه، بالإضافة إلى رغبة العمدة الجليلي وحمدي الأزرق، فيها أيضاً. وهو ما لم يعمل على إخفاؤه قط. فضلاً عن شبك القرية المجهورين بجمعها لها وفقتها والذين يزدادون فيها طمعاً لقرها ولقر أبيها عم جبريل.

ويعد الحوار التالي بين اللطيفين الأعظم في القرية الحاج سلامة، والعمدة هارون ويصوره للكاتب ..

«جلس العمدة هارون بجوار الحاج سلامة، على سرير الحبال تحت أفرع شجرة الماتجو الكبيرة، يحب بهما كبار السن من أصحاب الحقول المجاورة، ومعضي في حديث باسم:

— كبرت على آخر الزمان وعملت لها حصة يمارون؟
— أكبر عليك أنت يا حاج سلامة؟ من الذي علمت

التعب فوق ...
— أوسحتي كلامك والله يا حاج سلامة؟

— دعك من هذا اللعب الذي تعودت عليه منذ صغرك، ولك أين ستقيم المدرسة الإعدائية؟
— أنا مستعد لأي طلب تقول عليه، لكن ليمد متى بركات الناظر. أول حتى ما تقع على غراب الين حتى يلقى.
— يعني تقول للناس—

أجيباً— إن المدرسة ستكون في التجمع الأوسطي.

— أنا موافق، لكن لي هناك

طلب.
— لو طلبت شجرة الماتجو الكبيرة لقلعتها لك من جذورها يا حاضرة العمدة.

— أريد أن تعطيني عم جبريل ...

ويصيح الصغار يتنصبا بموافقة الحاج سلامة على إعطاء جبريل الذي يعمل في أرضه مع ابنته نعمة إلى العمدة هارون. ويعني أن يلعب جبريل إلى أرض العمدة للممل أنه سيأخذ معه نعمة، التي رآها أثناء حضرة الحاج سلامة، بينما كانت تجلس تحت شجرة الماتجو الكبيرة، وعليها التوب الأحمر اليسرى، الذي يدم جسدها المصري، فلقد أصابت العمدة بتفارقها البريه وحسبها، مما جعله يتمسك باتزاعها مع أبيها للعمل في أرضه، حتى تكون بالقرب منه .. ولذلك وضعت أطراف الصراع أمام بعضها ..

العمدة هارون مقابل الحاج

سلامة
وجود المدرسة في التجمع الأوسط في مواجهة وجودهم جبريل ونعمة في بيت العمدة.

ولما كان ذلك العالم الذي تحيط به الرواية يدعوا عزولاً، وتوانيت ثابتة من داخله، فلقد تمت الصلقة، خاصة وأن كل من سلامة، وهارون لا يريدان أن يخرس أحدهما الآخر— فهما من ساحة القرية حتى لو كان ذلك ضد رغبة جبريل وابنته، فلا توجد أية موانع يمكنها أن تقف ضد رغبة السادة، فلذلك

يعمد سمة أساسية في المجتمعات التي لم ترسمل بعد، ويشوبها بقايا القيم البدو الإقطاعية. وسرعان ما يتقلع هم جبريل وبيتة إلى بيت العمدة، التي بدأت تشتعل فيه الحرائق بمجرد وصول نعمة، فابن العمدة يشتبهها، كما

يشبهها وابنته هارون، بينما هي تقوم بالعمل في بيته، بينما السيد هاتم الذي يجب نعمة لا يهدأ له بال حتى تفلح مناسله مع زوجة العمدة، ويحطرها مما يحاط بها، بينما هي صاحبة النفوذ على زوجها هارون، لأنها المالكة لأهلبي أراضي التي يتصرف فيها، ويعمل بواسطتها سيادة على الآخرين.

والملاحظ أن كاتب الرواية «عبد الوهاب الأسواني» يتمسك وسط ذلك العالم بطريقته الأولى في تقديم أبطاله وخصائصه، فهو يلقى الكثير من الضوء على تاريخ كل شخصية أصله وفضل أو حالته، ووزنها السلي والمقاربي، حتى يصل بالناظر— بما يقدمه له من معلومات إلى اللحظة التي تدور فيها الصراعات المختلفة. فهم جبريل حره يتجاوز التسعين، مجهول الأصل وهو من خير أصل البلد، ويتنسى إلى الأفراب، ويقولون له كان قوياً في شبابه، ولم يلجأ إلى قرية الدواوش إلا هرباً من جريمة قتل قام بها في يده الجيد جداً، وظل يعمل منذ وصل إلى الدواوش في أرض الحاج سلامة ويأكل من طعمه معيذاً بذلك العلاقات البائنة شبه الإقطاعية، بل هو أقرب إلى قن الأرض الذي كانت تزخر به القرى المصرية حتى عهد قريب، لا يلطم من سيده غير الحمالية، في مقابل الولاء الكامل، وليس له في الدنيا غير ابنته نعمة التي اتجهها بعد أن تزوج من إحدى نساء الأفراب التي توليت بعد وضعها لنعمة ميلثرة.

كللك يقدم لنا الروائي معلومات مفيدة من الحاج سلامة الذي يمتلك مزرعة ألفة بالير الشرقي. عندما مات ابنه الوحيد وزعها بالقساوي على أحفاده الثلاثة فكان، بعد أن خصص لكل فدان من بلكه



من النخلة العربية

الشاعر الألماني

إريش فريد

يندد بوحشية إسرائيل

محمد أبو الفضل بدران

١٩٨٢، التحرر من الهروب؛
القصاصات والقصاصات المضادة
١٩٨٣، الخسوف والمزماء
١٩٨٣، هذا... ما هو؟
اسمى إسرائيل ١٩٨٣،
الحيرة ١٩٨٤، دنيا المصير
(قصائد دائرية) ١٩٨٤،
القموض؛ قصائد ضد النسيان
١٩٨٥، نقوش منحوتة على
الفكر ١٩٨٥، قصائد قديمة
١٩٨٦ وغيرها من الديوانين
وقد نشر في عام ١٩٦٥ روايته
التي أسماها «الجندي والفتاة»
كما نشر في عام ١٩٦٦ ديوانه
«فيتنام...» ونشر في عام
١٩٦٧ أوبريت AROEN
MUSSE STERBEN لأبد أن
يموت يردن.

ولم تكن حياة إريش فريد
كما مر بنا منذ نشأته في فيينا ثم
في لندن وأخيراً في ألمانيا سوى
حياة روح متعبة تبحث عن
الإنسان، وصوت مبعثر من
المظلومين والمضطهدين في كل
مكان بالعالم. إذ أنه استطاع
بلهذه شجاعة أن يجعل من
حروف قصائده منظومة للفرقاء
وسبيلاً لبلدنا ضد الظالمين،
مؤمناً أن العدل هو الأبقى حتى
تبقى تلك الحياة. ولذلك عبر
كثيراً عن المظلومين في
شيلي، وفيتنام، وجنوب
أفريقيا، بل وعن الفلسطينيين
كصوت أزعج الصهيونية
العالمية كما سترى فظاؤده
والتأزيون مما مهدرين دمه !!
وحى موته في العام الماضي
ظلل إريش فريد نصيراً
للحرية. بيد أنه لمرضه في
سنواته الأخيرة تذكرنا بدير
شاكر السياب في مستشفيات
لندن والكويت وهو يكتب

تركت لده أترأ نفساً سيئا
صاحب حتى ولساته في
١٩٨٨/١١/٢٢م. فقد أحس
بالظلم الذي خلق في نفسه
حقداً ضد التآزير واليهابم
كالصهيانية.

وفي عام ١٩٣٨ استطاع أن
يلعب أمه وهرب إلى لندن
وميش هناك ليلتحق بعد ذلك
بمؤسسة B. C. C. كمعلم،
وفي عام ١٩٤٤ ينشر ديوان
DEUTSCHER AND
«ألمانيا» وفيه ينادي بأعلى
صوته مطالباً بالتأخر من
النازيين، وقد نشر طوال حياته
أكثر من اثنين وعشرين مجموعة
شعرية، ونال الكثير من
الجوائز مثل ميدالية OSSIEZ
في عام ١٩٤٧ وفي العام
نفسه منح جائزة BUCHNER
أيضاً. وقد تألفت أعماله
مثل: «مائة قصيدة بلا وطن»،
١٩٧٨، شعر الحب ١٩٧٩،
الوقت المناسب وغير المناسب
١٩٨١، البحث عن القريب

١- «علمتني الحياة أن لا أهتم
بشيء، والتي لا أستطيع أن
أعلم منها شيئاً، بيد أنه يجب
على أن أهتم كل الأشياء من
ذاتي ومن الموت !!»
٢- بهذه الكلمات يلخص
الشاعر الألماني إريش فريد
Erich Fried نظريته صوب
الحياة والموت معترفاً في تلك
الحياة «لا يقاسب إلا الذين
وعصوا حياتهم للمساءلة
لا السامية».

٣- وقد ولد إريش في فيينا في
عام ١٩٢١. ولم يكمل يبلغ
السن السابعة عشرة من عمره حتى
أُغتيل النازيون والده وسجنته،
وبعد أربعة أسابيع من التعذيب
والتفكيك أُرجموا إلى يته، ولم
يكمل الوالد يدخل البيت حتى
أُختم ابنه وزوجه إلى صدره ثم
سُفِّقوا بالحياة؛ وبإدانة لم تكن
تلك اللحظة لحظة خاطفة في
حياة «إريش فريد» وإنما

ومزول الاقنان وغيره من
القصاصات وتذكرنا بنفس الشغافية
والأحاسيس التي كان يكتب بها
أمل دنقل ديوانه الأخير «أوراق
الفرقة ٨» في حجرته بمستشفى
معهد السرطان بالقاهرة إذ أنهم
رأوا الصوت ظلاً يسطرد
أرواحهم، يتساررى خلف
الأكتماء التي سرعان ما تنبتت
قناعاً. قناعاً يريده بوجهه
أمامهم حقيقة لا تنص منها

ولم يكمل ينشر ديوانه
HORE, ISRAEL باسمي
بإسرائيل في عام ١٩٨٣
متدداً بتلك الوحشية الصهيونية
على نحو ما سترى في القصاصات
التي ترجمتها كتمانج لمعانة
هذا الشاعر المبررة لما يقاسيه
الفلسطينيون من تصليب
وتفكيك، لم يكمل إريش فريد
يخرج هذا الديوان حتى أهتمته
الأوساط الإسرائيلية بالخيانة
والعمالة للحرب للدرجة أنهم
أهدروا دمه كما تقول بعض
الأوساط السياسية في بون

ولكنه لم يخف بل صرخ في
وجوههم «أرهبوا بالحساد
هتار، وكفاحكم ما لمعتوه من
قبل بالآتياء» بل أنه في ديوانه
«اسمى بإسرائيل» يقول في
مفتتح مقدمته (هذا الديوان
صوت ضد الظلم الذي يقع
على الفلسطينيين)... لم يختم
ولعل قصائد إريش فريد
ضد التآزير والصهيانية
والصهيونية هي التي جعلته يحتل
مكانة سامية في قلوب قرائه،
والتأمل في قصائد إريش فريد
يلسح فيها تمكنه من أدواته
الفنية بشكل واضح، كما أنه
كان يلجأ إلى المرواحة
اللفظية، وأحياناً يلجأ إلى
تراسس الكلمات في نص لغوي
متنق، يكشف في معانيه
عكس ما تظهره تلك الألفاظ
وتلاحظ أن الصورة الشعرية
لم تكن من أدوات إريش فريد
التي تبحث عن زخرفتها وإنما
قد تأتي عرضاً. لكنه لا يسعى
إليها.

ومن المريب ان هذا الشاعر لم يلمح شهرته في العالم العربي كما ينبغي ان يكون لأنه كان صوتاً يشاهد الصهاينة ويقلق مشاعرهم وهو يصرخ في اوربا وامريكا... وكفى لاساعدوا هؤلاء القلة، ثم يستنير نعوهم ولكنكم قلة ايضاً.

وكم فقد العالم بموته شامراً من آخر الشعراء الامسان الكبار، وشامراً كان الحق ضلته كان يبعث عن الانسان في كل مكان، لذلك الانسان الذي يستطيع ان يقيم على هذه الأرض مملكة العدل!!

ان قصائد إريش فريد:
اسمعي يا اسرائيل!

أتحدث اليكم لست ككثير ولست كمنو لكن أتحدث من الكراهية التي اشتعلت ضدكم القوى الظالمة لم تختلف بعد هنظر لم تختلف من هذه الأرض اسمحون ان يسامحكم الظلمة؟

لهذا يجب على أن ادخل المرارة

في آذانكم تلك التي ملئت بالأكاذيب مثلما حدث منكم في عصر الانبياء... حتى ولو تأتى الكلمات متى فزت مرارة ثقيلة فانكم لا تستطيعون ان تقولوا هذا ما يقوله احدنا!!

اتتم في اوربا فقم الجحيم، الجحيم

المطاردة والترحل موت الجوع البطيء انتم راقيتم جلاديكم والان تقلدوهم في الصواعق والاحمال

الرحيعة القاسية لكن ظلمكم كان كبيراً لانكم اخذتم الأرض من لا يريها هاتمم اظلم المستعمرين وساءت المساكين الذين أخذتم ارضهم؟ اخربوا... اخربوا... من اعطى لكم المال والاسلحة سوف يفتي ويتنهي ولن يحموكم دائماً

لن يكون التفهيز من السهل عليكم لان غضب المساكين سيحس طويلاً والكثير منهم يمتنى لكم ما تمنعوهو لمعلميكم... هودوا... هودوا

من اعطى لكم المال والاسلحة لن يحميكم طويلاً لا يستخلصكم الا كجنود ومزققة في حرب ضد المستقبل

الفلسطينيون الذين اُمرت جنودهم وأن اخلعوا تملكم، ودفعتوهم إلى الصحراء حفاة كقرايين تحمل اخطاكم

إلى الصحراء... مسجد الموت الكبير حلبة كثيرة هناك وصنبل الصحراء من رمال لن يقبلوا ان يكونوا قرايين أبداً فأثار الاقدام العارية في الرمال يدم... يفتي أقوى من قنابلهم ومدافعهم!

أين؟ في أي مكان بالعالم يوجد الحب؟ عند الأسود... عند الحماة... عند الدالين...

.. أحياناً عند البشر يوجد عند بعض الناس في آخر حياتهم في أماكن العمل، أو في الرسائل أو في التلفزيون أين يوجد الحب؟ عندي... وعندك في يكاتي عندما أتذكر احلى الاموات في ليلة أرق عندما انتظر ان ارك... وان ابحت عن حب قريب جداً... في صوتك

«الحب ليما يقوله الصوت» في حركة رأسك في أصابعك وعيونك وشفاهك وسيفاتك ايها!!

نعو الشمس والحريّة
اريد ان يكون لي اصدقاء اتى فيهم مثل اعدائي وان يكون لي اعداء قليلو الحيلة مثل العديد من الاصدقاء وان يكون لي عمال يفهمون عن الكفاح مثلما يفهم اصحاب الاعمال بالخوني: سيكون هذا هو الانتصار

رسالته في الحياة

الهدث خلف الظلم وأعدو مثل... كم شعر المرء بارتياح عميق وعندما أخرج خلفه استطاع ان يقول «انه يهرب مني» وعندما يستنير الظلم للرجوع اتحدى هارباً «هذا لا يعني الا الفر والكر» الا انني لا استطع — كما امل — ان يلحق بي ولكن لانني استطع ان اشم رائحته وان احفظ بها في صنيـدائنا ربما استطع ان اكون قابعا فوق بيت في الوقت المناسب اضافة لهذا بأني صوتي عالي ضد الظلم والفقر وصوتي جدير بكل الاشياء القيمة وسوف يبقى طويلاً لهذا فاني أشكر الظلم قليلاً... لانه كيف كنت سأبدأ حياتي دونه وكيف تكون بقية حياتي؟ عن مجلة «الفصل» عدد أكتوبر ١٩٨٩

مفهوم البناء الفني للقصيدية في النقد العربي الحديث

مرشد الزبيدي

للانماج النقدية في نظرها إلى النصوص الأدبية عامة، والنصوص الشعرية عن نحو تبين في متعلقاتها ووسائل دراستها هذه النصوص، ومن ثم تبين النتائج التي تتوصل إليها طبقاً لا اختلاف هذه المتعلقات النظرية والوسائل التي تستعملها.

على الرغم من شيوع البناء مصطلح البناء الفني للقصيدية في النقد الأدبي الحديث، لم يكتسب دلالاته الاصطلاحية، لأنه لا يتم بمصاديقه النسيبة فصح، وإنما هو ذو طبيعة غير مستقرة، إذ يتغير مدلوله لوجهات نظر النقاد والباحثين.

وحاول أحد الباحثين أن يجد هذه المناهج ، فتوصل إلى أن منسبات كثيرة ترد على أنها مناهج ومنها

« الفصاعدي ، التنحوي (السلفوي) السبلافي ، الأخلاقي ، الشاربي ، اجاعي ، السري ، الدين ، الصحفي ، التنفسي ، الساماني ، الشكافي ، الشكالي ، الجمال (الفن) الإبداعي ، نقد المبدعين ، الإنشائي (الشاعري) ، الاجتماعي ، الفلسفي ، الماركسي ، الوضوحي ، السوسيولوجي ، البيوي »

ونحن نؤمن أن كل باحث في سعيه إلى تكوين شخصيته له ، تتأثر استقلاليتها شخصيته من المذاهب الخاصة الذي عليه أن يسلكه ، وهذا يدعو إلى القول إن المناهج النقدية من الكثرة بحيث يستحيل إحصاؤها ، إذ أنها بعدد النقاد والباحثين الذين يسمعون إلى تحفيظ منهج الاستقلالية المبهجة ولكن أن غير سجد اجاعين كثيرين من المناهج ، وكل اتجاه يندرج تحت عدد من المناهج النقدية .

الاتجاه الأول :

وهو الذي يدرس النصوص الأدبية في ظروف نشأتها والسياسات الخارجية لها والتأثيرات التي يتوقع لمن أن يؤثر بها فيما يحيط به .

الاتجاه الثاني :

وهو الذي يدرس النصوص الأدبية من داخلها ويسعى إلى الكشف عن العلاقات الداخلية التي تتحكم فيه .

والمناهج النقدية التي تقع ضمن الاتجاه الأول هي التي أطلق عليها تسمية المناهج السبائية ، لأن العمل الفني « إذا ما نظر إليه بطريقة غير جارية كان يوجد سيات ، فقد ابتدعه إنسان كانت له مناهج نفسية معينة ، وكان هذا الإنسان يعيش في

مجتمع لا بد أن نظمته وقيمه أثرت في تفكيره وكيانه

والمناهج التي تقع ضمن سياق الإتياء الثاني ، يمكن تسميتها المناهج النفسية ، لأنها تدرس النصوص الأدبية بمسؤول عن ظروف نشأتها وتاريخ مبدعيها والسياسات الخارجية التي تحيط بها

ومن أبرز المناهج السبائية هي المنهج الشاربي ، والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي ، وتشارك هذه المناهج في أنها لا تنظر إلى العمل الفني بمزج من عوامل تكوينه والظروف العابرة والخاصة التي أحاطت بنشأته ووجوده .

أما أبرز المناهج النفسية فهي : المنهج الشكالي الذي قام في روسيا وما يسمى مدرسة النقد الجديد في الولايات المتحدة والمدرسة البنائية والمنهج التحليلي ، وهذه المناهج عجمية توجه عنايتها إلى النص الأدبي بغضه من دون اللجوء إلى السياسات الخارجية لهذا النص .

والمشكلة التي نتعرضنا ونحن نتابع الدراسات التي تعتمد على المناهج السبائية في تحليلاتها هي أن هذه المناهج تجعل النصوص وثائق يستفيد منها المؤرخون وعلماء الاجتماع وعلماء النفس ، لحرمة المشكلات التي عالجها الأدباء والأحداث التي صوّروها ، ولا همهم بالنصوص نفسها إلا عندما تصب في المجرى الذي يخدم الهدف .

وسبب الاعتراض الموجه إلى المناهج السبائية ، إن النقد قد يلجأ إلى نصوص سطحية تكون قادرة على تحليل هذه الظروف التي يعالجها النقاد والسياسيون إذ كثير ما تكون أعمالاً : ضيقة القيمة أقرب من كل ما دعاهم إلى التيارات الرئيسية للسرد والسردي الاجتماعي للسرد ... فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معياراً للقيمة الجمالية . كذلك مثل النقاد البنائيون الذين رضوا أن تعمل الدراسات

الاجتماعية والنفسية « معياراً جالياً للأعمال الأدبية ، لأنها حين تدرس لغة الشاعر تتناولها كما تتناول الأعراض المرضية أو الوثائق الشخصية مغلفة طابعها الجمالي الذي يميزها عن هذه الأشياء .

ويقدم يونغ اعترافاً مطلقاً في هذا الصدد إذ يرى أن التحجيز الذي يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن لا بد وأن يكون متجهاً فنياً .

والحقيقة أن الخلافات بين هذين الاتجاهين خلاصات جوهرية وقد يصعب التوفيق بينهما ، وفي الوقت الذي يؤمن فيه ببيان الدراسة النقدية يجب أن تستوحى النص نفسه ، لأنه جوهر العملية النقدية ، وكل ما عده يمكن أن يؤلف إضافة تفسر مغالته وتكشف أبعاده ، ينبغي ألا تغفل هذه الظروف والعوامل المساعدة ظالماً كانت في خدمة النص .

ولا سيما ، أن أغلب المناهج النفسية تنطلق في تحليلاتها من إهمال السياسات المحيطة بالنصوص ، إلى الدرجة التي تجعل مضامين هذه النصوص عناصر خارجية يبنى علم الإعتناء بها . في الوقت الذي تشد به على أهمية أن يكون الشكل والمضمون حقيقة واحدة ، أو وجهين لورقة واحدة ، وهذا التناقض الذي يمكن أن نلمسه عند عدد من هذه المناهج هو الذي يدفعنا لاتجاه مناهج خاص في فهم مفهوم البناء الفني وفي تحليل النصوص .

٢ - ما السبائية الفني

للقصيدة ... وكيف ينظر النقد العربي الحديث إلى هذا المقيوم ؟ أولاً يجب أن نقف قليلاً عند الدلول المعجمية لمرة : بناء ، لغوياً تحدد المعجمات العربية معنى لبناء على أنه يقض الهدم ، والبنية بكسر الهمزة وضماً ما بنته . ويقطع أن أصل كلمة بنية في اللغات الأوربية هي

ما يذكر ذلك باحث عربي ، مستشرق : من الأصل اللاتيني Stures يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى الجمالية .

هذا يظهر أن الدلول اللغوي للمرة بناء في اللغة العربية وفي اللغات الأوربية يبدو متقارباً . وجاءت مفردة البنية في النقد العربي القديم لندل على حالة بناء اللفظة المعروفة : أن تكون الأشياء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة بحيث يتألم ولم يضطر الأمر في الوزن بمعنى الإنشاء والتكوين والصياغة عند نقلهم إلى بحرنا من هذا المعنى وهو الأسدي والحامي .

يتضح لنا أن النقاد العرب القدامى في استخدامهم لمفردة البناء قد استعاروا معناها من الدلول المعجمي الذي يدور حول

الإنشاء المادي المعلق بالقصور والسفن ونقلوها إلى الأدب بما يقرب من هذا الدلول المعجمي ، والاستخدامات المتباينة لمفردة البناء وللمرة مرة وإن كانت تخدم غاية معينة في النقد الحديث إلا أنها لا تتناقض معه ، بل إن بعض الإشارات التي وردت عند القدامى تكاد تتطابق مع الآراء النقدية الحديثة فنظم الكلام وترتيبها وبناء بعضها على بعض طبقاً لما قال به عبد القاهر المجراني هو ما تحدثت به المناهج النقدية الحديثة عن علاقات التمازج بين اللفاظ

أثيرت قضية البناء الفني في الغرب على نطاق واسع في مطلع القرن حتى أن واحداً من أهم المناهج الحديثة ، اسمد إسمه من هذا المفهوم ، ونقبي به المنهج البنائي أو البيوي . غير أن ما ينبغي تأكيده هنا ، أن دراسة البناء الفني لم تكن مقصورة على الذين احتلوا المنهج

البنائي وسيلة يدرسون بها هذه القضية الفنية ، وإنما تمتد جذور هذه الدراسة إلى قرون ، وترتبط بمفهوم شاع منذ زمن أرسطو ، وهو مفهوم الوحدة العضوية ، وكثيرا ما تدخل هذا المصطلح .

وإذا كان التقاد البنائون يختلفون قليلاً أو كثيراً في فهم لبنة العمل الفني ، فهم يتفقون فيها يبدو على أن البنية مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية ، وعلى علاقتها بالنص من كلاً من ناحية أخرى .

يظهر من ذلك أن دراسة البناء
الفني للقصة تقتصر -
في دراسة وحدها العضوية ، وأن
الفرق بين المفهومين فيما نرى
يتعلق بطرائق التحليل ، في حالة
الوحدة العضوية تتعلق
البحث بدراسة الأجزاء التي هي
الأقسام التي يتكون منها النص ،
بينما في حالة البناء الفني تتعلق
الأمر بدراسة العلاقات بين
العناصر المكونة للقصة فضلا
عن دراسة علاقات الأقسام المكونة

ويعتقد ت. س. إليوت وهو يتحدث عن إستفادة الشاعر من الوسطى أكثر من غيرها وأهم كلنت بروكس ويتحليل النصوص الشعرية لفضلا عن نظيره للبناء الفني، وسمى إلى اكتشاف ما في العمل الفني من تعقيد وغنى وهذا الاكتشاف لا يتحقق إلا عن طريق دراسة القصيدة واستيعاب شكلها الفني.

أما المنهج البنائي فهو منهج حديث النشأة في الغرب ، فيعتمد في نظرته للبناء الفخي على توجيه اللوم إلى المتابع السلبية التي لم يكن هد فيها مقاربة النص من داخله وإنما الدوران حوله ، أما البائتة فتسعى إلى ما تسميه : الرؤية المنظمة وهذه الرؤية تعنى دراسة الأشياء ذاتها .

ومن المبادئ التي يعتمدها
النقاد النائمون : الثنائيات

المزدوجة للظواهر ومن هذه
الثنائيات : ثنائية اللغة
والخطاب .

ولذلك يرى النانيون . أن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأصلية . وإنما يتم ذلك من خلال تمييزها باختلافها عن سواها في الإشارات ، فكلما ضللت صارت ذات معنى ليس لنفسها ولكن لوجود الهداية فيها تسمى الأشياء

ورأى كولوريدج أن القوة التي تصهر الأجزاء بعضها ببعض وتخلق التوازن بين الصفات المتضادة هي الخيال: القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد يعم على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة بما بينها بطريقة أشبه بالصهر.

هذا النظر الكل إلى القصيدة
على حسب ما تراء المتابع النقدية
النصية هو القاسم المشترك فيما
بينها من حيث النظر إلى بنائها

ثمة نتائج يمكن استخدامها .
 منها : أن دراسة البناء الفني
 للقصيدة لا يمكن أن تتم من دون
 النظر إلى فهم العلاقة بين
 العناصر المكونة لها سواء عناصر
 شكلية ، اللغة والموسيقى ،
 أو عناصر موضوعية ومنها
 الأفكار التي تتضمنها .

(E)

أصبح البناء الفني العربي الحديث قريبا من فهم الناحية النقدية الغربية له ، فنظروا إلى الصور الشعرية على أنها صور ضمن تكوين شاعري ، ولا يكن دراسة الصورة الشعرية على نحو مستقل فهي لا تُلَفّ وحدها القصيدة إذ أنها جزء من أجزاء القصيدة .

وحيث يتحدث النقاد عن
الثائيات الضدية والصور
المتنافرة التي ينظمها كل شامل
نراها لا تؤلف وحدة شاملة من
دون أن ينظمها مبدأ من مبادئ

التنسيق . هذا المبدأ يسمى :
عصر التأليف والأسلوب .

يذكر أن البناء ليس الأسلوب الذي : « هو صفة لغوية ، على ما ينقل ذلك عز الدين إسماعيل عن سلفه : سوري . ولذلك يفرق بينهما إلى يرى الأبعد من التمييز بين : « البنية من ناحية ، والأسلوب من ناحية أخرى ، فالبنية تصنع بتركيب اللغة ، بينما يمس الأسلوب البناء مع المفرد المكتوب به فحسب .

والحقيقة أن النص الشعري هو تركيبات لغوية قبل كل شيء. وهذه التركيبات اللغوية هي التي تعبّر بأصواتها ودلالاتها عن الأثر الذي يحدثه هذا النص، وإذا كان الأسلوب يرتبط بالحدث عن طرق مختلفة في قول الشيء نفسه، فإن اختلاف بين الأساليب ينبع من الاختلاف في التركيبات اللغوية.

وقد يفهم من بعض الإشارات القديمة أن البناء ربما ارتبط بالهيكل أو التصميم. ولذلك عدت نازك الملائكة البناء هيكلاً ولذلك حرفته بأنه :

الأسلوب الذي يختاره الشاعر
لمرض الموضوع ، ولكن يؤكد
أنها تنحى بالمهيكل البناء الفني
جعلت مهمة هذا الهيكل تتمثل
في توحيد القصيدة ومنعها من
التفكك والانفلات ولما داخل
حاشية متميزة

— 6 —

وبعد أن عرضنا آراء عدد من
النقاد في البناء الفني ، هل
نستطيع التوصل إلى مفهوم دقيق
وواضح لمصطلح البناء الفني ؟
إن وضع هذا التعريف لا يتخلو
من صعوبات ، لأن النقاد لا
يتوصلوا إلى مثل هذا التعريف
إلى الجماع المتأخر . لكننا نستطيع
أن نضحك قليلاً أمام هذا المصطلح
نعمال النظر إليه بنعم بقدر
الوضوح ، وهذه الحدود تؤلف
فيها نرى قدراً مقبولاً من الفهم
هذا المصطلح .

أولاً : لا ينتظر البناء للقصيد

إلى أجزاء القصيدة وعناصرها
على نحو مستقل ، إذ أن كل جزء
يتمم الأجزاء الأخرى ويكسبها
ويوضحها ، كما أن لكل عنصر
مهام فنية يؤديها في البناء الكلي
للقصيدة

ثانياً - يعنى البناء الفني
الصياغة العبارات والصور
وتسنيق الأفكار والتلازم
الموسيقى بطريقة تجعل كل عنصر
يكمل مهمات العناصر الأخرى
وأدوارها والتضاد بين العناصر
تختص لقدر الشاعر على جعلها
تحدث تأثيراً موحداً كما يفعل
الموسيقي في التمنجات حين يجعلها
عملاً فنياً تنقله الأذن

ثالثاً : ليس البناء الفني
للقصيدة بشكلها الخارجي ،
وإنما الشكل بما يتضمنه من
تركيبات لغوية والفاظ وموسيقى
جزء من أجزاء هذا البناء .

رابعاً : إذا كان المفهوم
للوحدية العضوية يقترب من
مفهوم البناء إلى أن الوحدة
العضوية ليست هي البناء ، وإنما
البناء الفعلي يتضمن هذه
الوحدة .

خامساً : ليس الأسلوب هو
البناء الفني ، وإنما الأسلوب جزء
من هذا البناء ، والمقصود
لا يتناقضان ولكن البناء صفة
الشمول لأنه لا يتعلق بطريقة
الصياغة والتأليف وحدها وإنما
يتضمن ذلك فضلاً عن تضمينه
كل الأحداث والأفكار
والمواقف التي تعبر عنها
القصيدة .

سادساً : ومع ذلك يمكن القول إن وضع تعريف جامع مانع لمصطلح البناء الفني وارد ، وهذه الحدود التي وصفتها ليست مطلقة أو هائية لأن فهم البناء الفني يتعلق بالعملية الإبداعية التي هي عملية تخضع للتغير والتجدد الدائم

محلة الأقلام - العراق

العدد: ١٩٨٩/٨

أغسطس

تونى موريسون ذاكره تأتى من البعيد

ترجمة : هبه عادل عيد

منذ أن وطأت أرجلهم السفن المهاجرة ، كانت تأتى كلمة يتعلمونها كلمة « زنجى » . أعرف ذلك لأنى نشأت بينهم . أذكر وأنا بالصف الخامس . أن جالس بجانبى صبي جميل كان قد وصل لثوبه . . ولم يكن يعرف الانجليزية . . ولما كنت أجيد القراءة فقد علمته أياها وصرتنا أصدقاء . . إلى أن جاءت اللحظة التى اكتشف فيها اننى سوداء — زنجية . . عندما تحدد انتمالهم . كل مهاجر يعرف انه ليس فى القاع ، طالما يأتى فوقك وهادة على الاقل — هي نحن .

■ كان اليهود رواداً فى حركة حقوق الانسان وواجهوا الذى تواجهونه اليوم ، يملأنا تفرسين — اذن — ذلك الصفاء بين السود واليهود اليوم ؟

● كنت مقتنعة لفترة طويلة بان الصراع بين السود واليهود

● فى احيان كثيرة الشعر بمرارة من العلاقة السائدة بين السود والبيض ، وهاكنا ما يستخدم السود ككيش فداء فى هذا البلد لمنع نشوب حرب اهلية طائفية ، أو على الاقل لمنع حدوث قلاقل اخرى .

لولا وجود السود فى هذا البلد ، لكان مصيرها اليقنة ، ولكن المهاجرون قد قطعوا رقاب بعضهم البعض ، كما فعلوا فى أى مكان آخر . قلدا ان يصيح المرء امريكا ، قلدا من اورديا فإن كل المشترك الذى يجمعهم مع المهاجر الآخر هو زندقته . . دون سبب سوى اللون . وبهما كان المكان الذين قدموا منه ، فإن لوتنا يوحدهم . جميعهم يقولون ، « اتنا لسنا كذلك » . وهكذا يشكل تقينا الاساس كى تصبح امريكياً .

ويجونا لم يكن عملاً سلبياً بالنسبة لهم بل كان عمل توحيد

ساريت معظم الاعمال المماثلة للمشكلة المتصورة فى الولايات المتحدة . وجاء فى حديث هاتينى البوليتزر (لموريسون) انه بالرغم من الادانة الحادة التى تضمنتها الرواية وقسوة المرسوم المقدم فيها ، الا انها ابتعدت عن الدعاية وعطفت على الرواية صوت الخطاب الشرى . .

وهذا نص الحوار :

■ فى معظم روايتك نجد مواضيع خاصة بين السود والبيض ، فى رواية (طفل القطران) تقول احسبى الشخصيات : « البيض والسود لا يتنى لهم ان يجلسوا ، او يأكلوا معاً او يقوموا معاً بأى شيء شخصى وحميم فى حياتهم . تلك الصورة البائسة تمنى اتنا لن نتجاوز القهوة القاحلة بين مختلف الاجناس والطبقات . .

ان يكون الحديث عن الادب والرواية لدى الأدبية الأمريكية — الافريقية (تونى موريسون — TONI MORRIS) RISON اتنى نالت جائزة بوليتزر عن روايتها (المحبوب — BELOVED) — امرأة طبعاً . ولكنها امرأة سمراء كان للحديث ان يطرق للظلم المائع على السود وعلى المرأة ، فلمتصيرة لا تعانس لقط على السود بل طالت للمرأة بشكل عام . . وإذا بالمرأة السوداء تعانى تهرأ مزدوجاً . .

ويقدر ما ابصرت الكلمات من النص السروالى (المحبوب) ، بقدر ما جاءت متصلة للنسق الاجتماعى القاتم مشيرة إلى اتنا ما زلتا نعيش تم ذلك العصر الاضطهالى — ذلك العصر الذى قدمت فى روايتها الأخيرة (المحبوب) ، بشكل مغاير للكتابات السابقة ، إذ ابتعدت عن التجارية التى

● حاولت ان اعيش ذلك
تجربة شخصية . روايتي
ليست عن الرق كنظام تم
ارساله بضرارة ، بل هي عن
اولئك المجهولين الذين كانوا
يسونهم عبداً ، لقد كتبت عما
قاموا به ليعتبروا على قيد
الحياة ، وعن حجم التضحية
التي كانوا على استعداد
لتقديمها مهما طال بهم الزمن .
ان ذلك كان اكتشافاً ملهلاً
بالنسبة لي ؟

لقد تعرفت على هؤلاء
(العبد) بشكل موقن من
بعضهم الذين سجلوا لمحات
من حياتهم ، ومن بعض
الأوربيين الذين كتبوا
عنهم ... ايضاً قباطنة سفن
العبد كتبوا سراً عن رحلاتهم
تلك . ان هذه الفترة موقفة
بشكل جيد على عكس
ما يتصور البعض .

ومن بين ما قرأت واقت
اتباع بشدة ، وصف لسيده
وضموا لها جرماً في روايتها حتى
لا يتمكن من الهرب . ايضاً
الانثى التي كان (العبد)
يجبرون على ارتدائها عندما
يجنون القصب .. كانت انثى
طليقة بها ثوب صلب جداً .
مما يجعلها سائحة جداً على
وجوههم .. إلى حد أنهم عند
خلعها كانت جلدة وجوههم
تذهب معها .. كل ذلك حتى
لا يأكلوا القصب . هذا بخلاف
التعليب الذي يتعرضون له في
غرف معدة خصيصاً لذلك ..
وكانت بعض ادوات التعليب
تلك .. يلصقها (العبد) طوال
الوقت . كان (الإلزام) بكل
معاتبه هو المسيطر على طبيعة
تلك الفترة .

■ هل عَصَصْتُ الي
اقتراحات خاصة بتغيير البيئة
المصرية التي تشهدها في
الولايات المتحدة اليوم ؟

● اتصور ان المشكلة
المصرية تبدأ من نظام التعليم
الحالي .. لأن المصرية يمكن

التي استمرت ثلاثة اعوام ، ثم
بشكل مفاجيء وجدتي افغوس
في هذه الحصة الطويلة .. هل
ينقل ذلك — ثلاثة اعوام في
الرق وعلى ملو ، جبل بعد جبل
كان قد تأسس هذا النظام وتم
تكريسه — واليوم هل يمكننا
القول — حقاً — باتنا قد
نخلصنا تملأاً من هذا
الإرث ؟ ..

■ (المحبوب) مهداة إلى
ستين مليون اسود لقرا حظههم
من جراء الرق . هذا الرقم
المفزع ، هل هو موقن
تاريخياً ؟

● بعض المهتمين بهذا
التاريخ اخبروني بانهم ماتوا
مليون قتيل . اما ستون مليوناً
فهو الرقم الأقل الذي وجدته
لدى معظمهم . بعض الراحلين
عن هؤلاء كتبوا مذكرات قالوا
فيها : « إننا لم نستطع حير
النهر — (يخلصون نهر الكونغو
الكبير) — لأنه كان مكتظاً
ببحث السفح الذين ملكوا في
السفن التي تؤلم عبر النهر » .

كانت تجارة الرقيق مثل
تجارة الكوكايين اليوم —
وبالرغم من ان التجار الذين ضد
القانون ، إلا ان ذلك لم
يوقفها ، فقد كان الحصول
على ألف دولار — لمنأ
لأستاذ — مبلغاً كبيراً في ذلك
الوقت ، ثروات كبيرة هنا —
في الولايات المتحدة — جاءت
بهذه الصورة .

لقد استقلت ان
(المحبوب) ستكون الأقل
انتشاراً لأنها عن آتس يرفضون
هذه الذاكرة .. انها ذاكرة
منسية عن عدد .. لا أكثر
يريدون التوقف عنها ..
والسود يشعرون بامتنان كبير
ازامها .. وكان هناك اتفاقاً
سرياً على هذا التسيان .

■ اتصور ان سبب نجاح
لرواية في تلك الرؤية الجميلة
للكشف اليموي الذي قام به
السود ضد العبودية ..



■ إسحاقاً يشير إليش بان
هذا التعميم الذي تتحدثين عنه

يظلمهم ايضاً في حين ان هناك
اتجاهات عديدة بين البيض بدءاً
من (كو . كلوكس . كلاس)
وانتهاءً بالكنيسين .

● اننا نعرف ذلك جيداً .
لقد كان علينا دائماً ان نميز فيما
بينكم لان حياتنا تتوقف على
ذلك . كثيراً ما يزعموني كوننا
مطالين يتحمل الآخسين
دائماً ، وإن لم تكن متفهيمين
بشكل كامل وبمستوى دائماً ،
نعد من الأشرار .

■ قلتي مرة بأنه لا يروق
لك كتابة رواية عن (الرق) .
ولكن (المحبوب) اشهر وأخر
روايتك عن الرق ..

● كنت متحمجة تملأاً عن
تناول تلك الفترة في كتاباتي إلى
ان افركت عدم معرفتي بها
معركة حقيقية ، وعندما بدأت
أقرأ عن هذه الفترة تملكني
شعور قوي بطول هذه الحقبة

هنا من صنع الاعلام ولي أي
مكان ذهبت اليه في العالم كان
هناك سود ، احدهم قال لي ،
ماذا عن السود والأسويين ؟
ماذا عن السود والكسبيين ؟
ار هنا في نيويورك بين السود
والقادمين من بورتوريكو ؟ اذن
العامل المشترك الوحيد هو
السود .

السود مقتنعون بأن اليهود في
هذه البلاد اصبحوا بشكل او
بآخر ايضاً أنهم يتعاملون معنا
على أنهم يبيض أكثر من كونهم
يهوداً .

■ هل يهود ذلك —
جزئياً — لظهور من يعلني
السامية من المسلمين السود
مثل (لويس فرخان) ؟

● (فرخان) فرد واحد ..
اسود . لماذا لا يوجد اسود
واحد متطرف تجاه (مالير
كاهانا) ؟ ثم (فرخان) متبوء
من الطليعة السود . ولا اعتقد انه
مفاس عادل — ان يمثل اسود
واحد كل السود .

الحد منها من خلال المتابعة المدرسية. فالإنسان لا يولد حتمياً. إن المتصرية هنا يتم تكريسها عن طريق التعليم. من ما لا يتذكر الحصة التي تعلم فيها أننا نمثل الجانب الآخر للجيش البشري. لقد كان ذلك شيء من يقول بك البشري ليست جزءاً من جسدك.

هناك أيضاً مشكلة تتعلق بالعلاقة بين التعليم والسلطة. فالسلطة تضع النظام التعليمي الذي يخلعها. ونحن لا نوجد لدينا البناء التعليمي الذي نحتاجه - فلاباب الأسود أو الأفريقي الأصل مثال يدرس على أنه علم اجتماع ومن سبيل التسامح والتفصيل، ولا ينظر إليه كأي ادب آخر له خصوصيته وجمالياته الخاصة به.

وليل الخوض في كل ذلك - لقد شاهدت منذ أسابيع في التلفزة هنا بعض الأطفال السود يتصاحبون ويكرهون بسبب المداينة التي يجلبونها في مدارسهم. لماذا فعلنا نحن إزاء ذلك؟

■ ... ولكن هناك عصف في مدارس السود أيضاً أمي أن المداينة التي تتحدثين عنها توجد بين السود وبعضهم ..

■ السود ضحايا لكثير من العنف. ولا توجد لدى أجابة أكثر من وجوب مجابهة الجابة بشكل عام. ولكن إذاك أنه لم يكن ليقع شيء من تلك الأحداث المؤسفة، لو أن تواتر القاتلين على تلك المدارس والقيادات السياسية في مختلف الولايات.

■ تلك ادانة قوية .. (الطواط) يعني أننا راضون عن هذا الوضع ..

■ نعم لأن الإنسان يمكنه التغيير. فالمدراس لن تتوقف عن بث المفاهيم المنعقدة للسود لأنها في الواقع تعكس إن تعطي الأسود تعليمًا جيدًا،

لأنه سيزاحم على الوظائف عندما يكبر. اليس ذلك ما نسعه هنا دائماً؟

التعليم على هذا النحو لا يعود مائلاً لتناجح على السود .. طالما يتم تجاهلهم في الاقتصاد، تعطيل المدن والسياسة الاجتماعية. فإذا أراد أحد بناء مؤسسة لتأهيل السود وجد من يقول له: لماذا أنهم لا يدفعون ضرائب. وإذا أراد أحد بناء مدرسة لصغار الفقراء السود وجد من يقول له: أنهم سينافسون أولادك على الوظائف. لا أحد يهتم هؤلاء الصغار.

هناك أخطاء كبيرة لا تجد من يتصدى لها. ووضوحاً من ذلك أسمع حلولاً كويدية لمشاكل كبيرة وحقيقية. طبعاً رئيس جليلد للبلاد يمكنه التغيير ويمكنه بث التشريع الذي تطلوا يتشاورون بشأنه عشرين عاماً بحجة أنه لم يُفكر. أنه كمن يبنى جسراً على البريق الأول من الثور ثم يقول لا يمكن الوصول عبره. عشرون عاماً لم يستطع فيها أحد أن يتم التشريع. المرء يجب أن يتحمل مسؤولية أن يصبح رئيساً ..

■ في إحدى قصصك يقول شاب أسود: «إنها مهمة شاقة جداً أن تكون سوداً ورجلاً في نفس الوقت». ثم تقولين أنهم تحولوا إلى أوتداه الملابس القريبة وتركوا مسؤولية الجمع بين كونهم سوداً ورجلاً ..

■ أنا نفسي لم أجد اعرف على وجهه الفيلسوف ما هي مسؤوليتهم، فهم لم يعطوا الفرصة لاختيار مسؤوليتهم. هناك بطاقة ٦٠٪ بين الشباب السود في هذا البلد. ما نوع الاختيار لديهم والحالة هذه؟

■ هذا يقودنا إلى مشكلات القتيات مثل العمل الميكرو، وتربية الأبناء وحلهم دون مشاركة من الأهل. ما رأيك في مشكلات هذا الجيل الأعملى في السود؟

■ لا يسلو إن في الأمر مشكلة، ولا اعتقد بأن امرأة بمفردها تدبر بيتاً وترعى ابناتها بشكل مشكلة أو ما يطلق عليه أسرة متفككة. إنها تمتد كذلك اعتقادنا بأن رب الأسرة يجب أن يكون رجلاً.

■ الآن الذين لا يستطيعون تنشئة طفل يأتمر مما يستطيعه الأم بمفردها. لكنني أؤكد إلى أننا نحتاج إلى المجتمع كله خارج البيت لتنشئة طفل أن فكرة رب البيت الذي يأتي بالمال الأوفر تتضمن الدعوة بأن المرأة - بشكل ما - أقل من الرجل، وأنا طفل كياناً لتعاضد بدونه. أنا نفسي ربيت طفلي بمفردي. وأمضى أكثر فاقول إن مسألة العائلة المكونة من أب وأم، قد أثبت فشلها بالنسبة للسود والبيض على حد سواء. فلماذا نفضل متمسكين بها؟. أنها تترنل الأفراد داخل وحدت صغيرة - وهم يحتجرون إلى وحدت أكبر.

■ ... ومشكلة الحاصل الميكرو ..

■ كل جداتنا كن شابات صغيرات عندما حملن، فاما انهن كن في الخامسة عشرة أو في السادسة عشرة عندما كن مسؤولات عن اداة بيت وتربية اطفالهن وإحياء العمل في لمزرعة أيضاً.

■ ... ولكن جداتنا لم يكن لديهن احتمال أن يحمين حياة مغايرة، وعندما كن في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة لم يكن لديهن الوقت لمعرفة ما إذا كانت لديهن فترات أو مواعيد خاصة. كن أطفالاً اتجنين أطفالاً.

■ الطفل لن يؤذيهم. إنه يستهلك الوقت، ولكن من هنا يهتم بالمواحي؟ ما المهمة التي تنتظر الشابات بعد المدرسة؟ ألا أننا «قرونا» أن سن اللوغ يستند إلى الثلاثين. لن نتجنب فتاة قبل العشرين؟ ما اعرف هو انه متى يكون الجسد مستمداً لانتجاب طفل .. توجه المحافظة لانتجابها

الطبيعة ادرات ذلك، شتاً نحن ام ابيتنا ..

■ ألا تشعرون بأنه كان يمكن لهؤلاء الفتيات أن يخططن لمستقبلهن بشكل أفضل .. كان يحصلن على وظيفة أو يصبح مدرسات أو أي شيء آخر؟

■ بإمكانهن أن يصبح مدرسات .. بل طبيبات جراحة ايضاً .. ويجب أن نساعدن ليصبحن جراحات .. وتلك هي المهمة التي أخذتها على عاتقي .. أن أعطين بين ذواهي لا تقول طفلك رائع وأنت ايضاً، وبمكاثك أن تعنى حائك كما شئت، وإذا اردت أن تحصي طبيعة، فقط اتصلي بي - سأعني بطفلك. نحن نصر على عقاب كل من لديها طفل .. لانا لا نريد أن نلغ الثمن.

■ والواقع أننا لا نتخذ الأم الوحيدة إلا إذا كانت سوداء - أي فقيرة. والدافع هنا ليس أخلاقياً ولكنه مالياً .. هذا ما يرضينا .. نحن نعالج الأم الفقيرة أو السوداء بكونها الجيت .. بينما نحن في الحقيقة لا نهتم ما إذا كانت الأم الغنية لديها أطفالاً أم لا ..

■ وأنت كيف خرجت من دائرة الفقر؟ فالتقود لا تجيء من تلقاء نفسها ..

■ ولم لا؟ اليس كل منا يأخذ ما يعطى إليه؟ الأبناء حصلوا على التقود بالوراثة .. ولاعني هنا الوراثة بمعناها الحرفي .. ولكنني أعتقد الامتيازات المتوارثة بين الطبقات الوسطى والمجلبا والتي يمد الحصول عليها أمراً عادياً ... أننا امام نفس شبكة العمل القديمة التي تكرر الامتيازات الطبية

مجلة (تايم الامريكية)

(بونى انجلو BONNIE)

ANGELO

العدد رقم ٢١

٢٢ مايو ١٩٨٩

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



من فنانينا بل ولعلمهم قد استغفروا ما هو أكثر خرابة من ذلك في مراسهم
خير أن الجليد هنا هو جرة الفنان في
اليوح بهذه الشهوات فإذا كان الكثير
من فنانينا قد مارسوا تلك الشهوة فإن
لا أحد منهم اعترف بها ولم يجرؤ
إحدهم على عرض شهواته هذه أمام
الناس وإذا كانت الحاجة قد دفعت
الفنان إلى صناعة خراماته والوانه ومن
قبله صنع الفنان العفسي الوانه
أكاسيد الأرض وصغار البرق والخل
ومن بعد لجأ الفنان الأوديسي إلى
الألوان «الستسك» والبلاستيكية فنانا
عصر جليد يبدع فيه الفنان خراماته
الجميلة بنسبه بل يستخدم كل ما حوله
لإبداعاته الجليدية.

واستعمل هانز في ذلك تكتيكاً
 تسمح به الخفاة المستعظمه فسمع له
 زيت المحرك بفقرته الهائلة على
 التشرب والانتشار داخل السطح
 الغضبي لورق الكانسون والزيوت
 أمكنة الغمر الكامل لورق اللوحه في
 تلك الزيوت مما اضفى على الأعمال
 لونا زائفا يبدأ من الأبيض ويتجه عند
 مساحات الأوكر ومع تداول لمسات
 من شحم الشمع الأبل إلى اللون
 «الأوليف» والكثافة ومع تحديلات
 بورق «السوليتاب» الشفاف
 لمساحات هنسية واستخدام فرشاه
 هريضة جداً وخفشة الشعيرات أمكن
 الحصول على ملابس بارزة لتلك
 الشعيرات التي اتجه من اعلى إلى
 اسفل مع الارتشاح تداخلت درجات
 اللون الأخضر الأوليف مع الارضية
 الزيتية اللون وعند تداول البيتين
 الكثيف اضفى ملابس خفية السوداء
 بدأت في التدرج كلما خفت كثافة
 اللون فسحبت بتدخلات لونية في
 اتجاهات البنيات والأوليف الداكن
 اتجاه البنى والأورنج المتجه إلى البنى
 فجميع هذه الدرجات اللونية شغالة
 تسمح بإرتشاح اللون وشغافته لما
 تدرج فيها عدد مساحات اللون الأسود
 استخدام البيتين .

ومع خشونة الخامات المستخدمة وصعوبة استخدامها حيث تحتاج في معظمها إلى النار للوصول إلى حد

حول معرض السويسرين :

الثورة الإنسانية وإيقاع العصر

هائز شاهر وردلف روجر تايغر

حنا سعيد

أكثر جده منه وهكذا تستمر عجلة التحرك
الذي على المستوى الإبداعات الفنية
الأساسة الفنية قد شهدت في الأونة
الاعية عدة محاولات جادة في مضمار
الوجه والمخرج من المؤلف واستخدام
عوامل جديده كوسيط للإبداع الفني على
أساسة الفنون التشكيلية والمثال جاز في
الجازة الأولى في صالون الشباب في
مجلس أنسان المصر . وإذا كانت الريح
الأن تأتينا مشحمة أن انتقالات
تبدل التالفي التي اتاحت حضور عدد من
الفنانين السوريين في مصر وسفر بعض
الفنانين المصريين إلى سوريا قد أسهمت
إلى حد كبير في رواج الانضاج كما
أحد .

ولعل الجديد في العرض هو استحداث خلع جديد على الواقع المصري كخلع التشكيل الفني فلم يسبق من قبل أن استخدم فنان مصري زيوت المحركات والشحم المستخدم في تشحيم عجلات السيارة والبيتومين «الأسفلت» الأسود على ورق لإبداع عمل فني فاستخدم تلك الخامات في أحداته قد تكون شهوة اقتربها الكثير

لظلماتنا الساحة الفنية من أن لأخر بريح
من الغرب أو الشرق تهب وفي هبوبها
إذاذا ما التفتوح لتمر يعلما الباشيا أو هي
أشياء بطمر وعرافيتهم التي أبداً تتطلع كل
غيت وحش من العصور والأشجار ليستمر
المعنى العتيقي والعميق في الحياة وهو
الاحتكاك والتواصل وإذا كانت البشرية
تنتظر في غيوض مرعب البهيم ما سوف
تستقر عنه استقرار عرند من الأعمار الصناعية
التفافية الضخمة في الفضاء المحيط
بالأراضي بما سوف تستجيب من احتكاك
فكمتك لمدهنتها على الأرض الميشت لكل
يفتح الفكر الأرضية فإن أحد الجوانب
الأيجابية الثرية في هذا الضمير سوف
تكون بلا شك هو سهولة إنتقال الدلالات
التفافية المحلية عبر العالم ومن ثم فإن منذ
الآن فإن عناصر القرباء المعرفي على
سفوحات الأداب والفنون ومن قبلها العلوم
قد صولت لأفق قوسين .

وإذا كانت سمة الطليعين دائماً هي كسر الماكوف بل والاستغلة من خبر الماكوف ومحاولة ادخاله إلى ساحة الماكوف ليستحيل بدوره ماكوفاً لكي يسعى الثقلان من بعد إلى البحث عن خبر ماكوف

بقية الصفحة الأخيرة

شقي في صياغتها . ومن ثم من حقنا أن نتمتع بشمارها ، وخصوصاً في جوانبها الإيجابية الخلاقة .

. ومن ناحية أخرى ففى الغرب تيارات فكرية وسياسية شقي ، من أول اليمين الرجعي المتصرى إلى آخر اليسار الإنسانى للتقدم .

ومن هنا فلا ينبغي في حديثنا عن الغرب ، أن ننسى حقيقة هذا التمايز والاختلاف . في الغرب الآن تيار عصري ضد المهاجرين من الوطن العربي والعالم الثالث عموماً . لعل ما يمثله في فرنسا لوين وحزبه المتصرى . ولكن في الغرب في نفس الوقت الآن تيار تقضى إنسانى يدعو لاحترام الآخر ، ويدافع عن حقه في الخصوصية الثقافية ، وفي التمتع بحقوق المواطنة . وهذا الدفاع لا يتخذ فقط شكل الدفاع الفكرى ، وإنما يمتد إلى الممارسة من خلال مظاهرات الاحتجاج ضد الفكر المتصرى ، وفي عاتق أصيل مع أبناء الشعوب المضطهدة .

ولعل تتبع حوار الثقافى المحصب الدائر في فرنسا الآن ، عن حق الفتيات المسلمات في ارتداء الحجاب في المدارس ، ما يكشف بوضوح عما نقوله . فقد صرحت دانيال ميتران زوجة رئيس الجمهورية الفرنسية عن حق الفتيات في التعبير عن خصوصيتهن الثقافية . وقد هوجبت من قبل الجماعات الفرنسية الرجعية لأنها صرحت بذلك . وفي نفس الوقت يدون خلاف على بالغ الأهمية حول العلمانية وسددها ، في ظل مجتمع أصح متعدد الثقافات .

وهكذا فالغرب ليس كتلة واحدة . ونحتاج إلى منق نقدى في التعامل معه ، لا يضلخ من موضوعيته ، ولا يهون من إنجازاته الفكرية الرائعة ، ولا يقلل من مبادياته الجسورة . غير أن الشرط المبدئى لذلك ، فقة مطلقة في أنفسنا ، ليس على أساس التفاضل بالمخاض ، وإنما في ضوء قدرتنا التقنية على قراءة العالم المعاصر بشرفه وفروبه .

بالتجربة الأولى فوضع لوحاته القوية بين دفتى لوحاته الأقل قوة من حيث الشكل والتوازن وقوة التكوين والموضوع .

ففى التجربة الأولى عرض مجموعة من « الأشكال » لأجسام متداخلة حدثت بفرشاه رفعة ١٠ - ١٢ زينية باستخدام ألوان صناعية مخلوطة ببراف الحديد فأضفت على اللون الأبيض حمرة الصدا وتداخلاته اللونية وعدم انتظام درجات اللون أثناء التأكسد وبلورته الأقرب للتميع وباستخدام اليتومين أيضاً لوسط ولكن مع ترك خلفيات اللوحات على لونها الأبيض الناصع مما أضفى إحساساً بالانفصال والتشكك بين أجزاء العمل ونفس الشيء ينسحب على بقية أعمال تلك المجموعة .

أما المجموعة الثانية التى أحس الفنان بقوتها فضعفها بطلقة الدعوة للمعرض والانتاج فهو تجربة ثرية جمعت بين نفس الخلفيات السابقة لكن التداخل والانسجام هنا في روح الآداء بين العناصر اللونية وتوظيف شكل برافه الحديد الممزوج بالبلاستيكات الصناعية واللدائن واستخدام اليتومين قد اختلفا بشكل ملحوظ فروح التكوين المتعققة كانت تشوب تلك الأعمال التى لم تزد عن ثلاثة أعمال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ والثى أسماها الحاجة للمصمت need for silence ولعل الشحنة الماطفية والمعرفية والتشكيلية في هذه الأعمال الثلاثة هى المبلغ تقصير لقوتها التى تشبه قوة الحديد رغم الصدا الذى يمتريه .

وفى النهاية هى إذا التبادل الثقافى مهم فإن المهم أيضاً هو الاحتكاك بين الفنانين المصريين والأجانب ولا اعنى من ذلك لنزيد من التأثير بهم بل لعلى لا كإن مبالغاً أن قلت أن العكس ربما يكون صحيحاً فالسؤال ماذا لو تواجد الفنانين السوسرين - مثلاً - فى مراسم وكالة الغورى أو المسائر عاتنه حيث يخصص مرسمين يتحان استثمار الاحتكاك والراء روح الانسجام الإبداعية هنا وهناك .

أفضل للاستخدام فإن ملاس الأعمال قد بلغت حداً ملفتا للنظر من الرقة خاصة في لوحته امرأة وإثنان مختلفان من البشر وعلى التقضى من ذلك اوجت لنا لوحته - بلا اطار - ذكريات حرب يعنف عجب يتور من حركة الفرشاه التى استخدمت اليتومين في خريبات فرشاه قوية وكانها الممارك مع لون غالب على اللوحة أشبه بالأوكر الكتيب الضارب إلى خطرة خفيفة توحى بالقائمة وكان الموقف واحتزاز الفنان من التجربة بكل ابعدها .

وخلاصة القول فإن معرض الفنان هازر شالر يعد حركة في الاتجاه الصحيح نحو تعريض الفن من تقاليديات الامس ومحاولة جادة لاستشف الفند بموضوعاته وعاماته وطموحاته .

أما رولف روجرنا تأثير فهو فنان مبدع لكنه عرض تجربتان مختلفتان من حيث الروح والحالة النفسية المولدة لكلتاهما وكان الأولى به أن يفصل تلك التجربتان كل عن الأخرى وإنا هنا لا اعنى استخدمه بعض المتحولات التى استخدم فيها الجبس في التعامل مع خامات محلية كمرجرون التخليص والصبر الأحمر المشهور وبقايا الزجاج مع استخدام مؤثر موضوعي لأعطاه الملاس هو السلف المجدول وهذه في حد ذاتها تجربة جيدة ثالثة لكنها إقتصرت على ثلاثة أعمال فقط فرضت بشكل سيء أحد لينة الأعمال فيما عدا تلك التى وضعت في ركن القاعة العليا فقد حد منها استطاعتها ووضعها بين بعد فراغى متظروى مسح برقيتها في زوايا القاعة وقد امتدأ أسفلها أرضية القاعة الحمراء وزاوى القاعة في شكل مشرج (خداع البصر) ثم ومن قمة الكتلة المستتة للمخاطب يخرج الخط المشكل لتلاقي الحافطين ممتد إلى أعلى هذه القطعة على هذا النحو تطل على مساحة للزوية للعمل تضيف إليه الأخرتان فكان معرضهما دون المستوى .

أما عن أعمال التصوير فقد عرض الفنان تجربتان الأولى ليست بقوة الثانية رغم أنه بدأ معرضه وانتهى

الأصل ، والذي ينفق من المشروع الصهيوني موقفاً معادياً ، والذي يتولى فضح كل السياسات الإسرائيلية العدوانية .

ولا بد لنا من الإشادة بالأعمال الرائدة للمفكر الفلسطيني القيم في الولايات المتحدة الأمريكية إدوارد سعيد ، وخصوصاً كتاب « الاستشراق » الذي أثار ضجة عالمية لأنه كان أول نقد متكامل للسياسة الثقافية الغربية الموجهة ضد شعوبنا . وقد أضاف إلى ذلك كتابين هامين : الأول عن « التطغية الفكرية والإعلامية للإسلام في الغرب » وأصدره بعنوان « تغشيط الإسلام » ، والثاني عن الفلسطينيين .

وبالرغم من ريادة هذه الأعمال العلمية الهامة ، فتنحنح إلى مجهود شامل ، لتحليل المؤلفات الثقافية الغربية التي درست وحللت العالم الثالث بشكل عام ، والعالم العربي بشكل خاص ، حتى تكشف الجذور العنصرية الكافية في كثير من النظريات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، التي ترتدي مسح العلم ، والتي يقع في شرابها كثير من الباحثين في العالم الثالث ، ويعتقدون أنها تمثل العلم الصحيح ! وهكذا ينشوء إدراكنا لواقعنا ومشكلاتنا

غير أن ذلك لا يعني أن هناك كتلة صماء إسمها الغرب ، ليس فيها إختلافات أو تمايزات . لوقنا ذلك لوقعنا في شرك الخطاب الإسلامي المتعصب ، الذي يدين الغرب وحضارته وكل الأفكار الوافدة منه أدانة مطلقة .

الغرب ظاهرة معقدة . وحل عكس التاريخ الرسمي الغربي الذي حاول تأصيل الثقافة الغربية بردها إلى جذورها اليونانية والرومانية ، فإن الغرب الحديث علمياً وفكرياً تأثر تأثراً حاسماً بالثقافة العربية الإسلامية .

وهكذا يمكن القول أننا شاركنا في صنع الحضارة الغربية الحديثة ، مما يدفعنا إلى اعتبارها حضارة إنسانية ، شاركت شعوب



السيد يسين



أشعلت نيران الحرب العالمية الثانية ، التي سقط في أنوثها ملايين الضحايا .

قد يرد علينا أن هذه صفحة تاريخية ، طويت وانتهى أمرها باستقلال دول العالم الثالث . ولكن ماذا عن التحيز الغربي ضد الشعب العربي ، وتشويه صورته في وسائل الاعلام الغربية ؟ ماذا عن التحيز الفاضح لإسرائيل في الدوائر الأكاديمية والثقافية الغربية المزعومة ، وباستخدام المنهج العلمي ، وعن طريق حجب الوقائع وتشويه المواقف ، وإتكار الحق التاريخي للشعب الفلسطيني في أرضه المسلوبة ؟ وماذا عن تبرير كل سلوك إسرائيل عدواني ، والتغاضي عن إرهاب الدولة الإسرائيلية ، وفي نفس الوقت التضخيم من خطورة أي عمل فدائي عربي فلسطيني بزعم أنه عمل من أعمال التخريب ؟

لأسف الشديد ، لم يتم حتى الآن التحليل النقدي المتكامل لتحيز الثقافة الغربية ضد الشعوب العربية . وتبرز في هذا الإطار الأعمال النقدية الرائعة لعالم اللغويات الشهير شومسكي اليهودي

فنن والغرب

في مناقشة مع أحد كبار النقاد المصريين ، أبدى فيها انتداهه من ردود الفعل إزاء رواية « آيات شيطانية » لسلمان رشدي . وقال أليس غريباً أنه في هذه المنطقة من العالم يدين الناس كتاباً لم يقرأوه ؟ وكان يشير في الواقع إلى بدائية هذا السلوك ، مقارناً بالسلوك الغربي المتحضر ، الذي يتسم بالموضوعية .

ووجدتني تلقائياً أقول له : ولكن هذا الغرب المتحضر هو الذي أداننا من خلال فكره العنصري - عشرات السنين بغير أن يقرأنا ! بل أسوأ من ذلك لعله قرأ تراثنا وحضارتنا ولكنه تعمد تشويهها ! فكأن موضوعية في هذا السلوك ؟

لقد نشأ الفكر العنصري - كما نعرف جميعاً - مواكباً لحملة التوب الاستعماري لشعوب العالم . وصيبت - بشكل علمي جذاب - النظرية العنصرية الحديثة في أوروبا على يد مفكرين كبار . ومن يريد أن يرجع إلى أبرز صورهها فليقرأ كتاب جوينو الشهير « دراسة في عدم تساوى الأجناس البشرية » ! ومن يريد أن يرى الفكر العنصري في التطبيق ، عليه أن يعود إلى سجلات التاريخ السياسي والاجتماعي للعالم الثالث لكي يعرف كيف مورس القهر بواسطة قوى الاحتلال والاستعمار ، ولكي يقدّر كم المذابح ضد السكان الوطنيين . باسم رمالة الغرب الحضارية ، أو ما أطلقوا عليه « عبء الرجل الأبيض » ومثولته في تمدن هذه الشعوب البربرية !

بل إن سجل الغرب حافل بالحوادث الجسام ، التي تبرز كيف أن الفكر العنصري الذي أريد منه تبرير يهب شعوب العالم الثالث ، قد تحول إلى الشعوب الأوروبية ذاتها ، واتخذ صيغة النازية والفاشية ، والتي

في معرض الفنانين السويسريين شافر، وتايفر.









تحفة أثرية نادرة
من القرن السابع الهجري



لوحة للفنان عصمت داوودتاشي

